

A szellemi ember függetlensége

Kovács Attila
Budapest,
1997 nyara – 1998. 01 – 22.

Bevezető

A festett állókép a 20. század végén a legkülönbözőbb képek özönében találja magát és önmaga is igen különböző karakterű.

Még soha nem létezett ilyen sokfajta és különböző kép, és még soha nem létezett ennyi fajta tudomány, filozófia, művészeti koncepció és nem művészeti koncepció stb.

A közöttük lévő tájékozódás egyre bonyolultabb és nehezebb, de mégis az izgat minket, hogy vajon:

Mi az értelme az egyik fajta gondolkodásnak és mi a másiknak?

Mi az értelme az egyik fajta képnek és mi a másik fajtájúnak?

A közvetlen kérdések mögött természetesen ott van az örökké érvényes kérdés:

Mi az értelme értelmünknek?

Mire jó az, hogy gondolkodunk?

Miért gondolkodjunk így és nem másként?

Mi az értelme annak, hogy festünk?

Mire jó az, hogy formát teremtünk?

Miért teremtsünk ilyen formát és miért ne másfajta formát?

Magyarul: Honnan származzon a forma?

A kérdés ezért újra aktuális: Milyen új koncepcionális érvekkel tudja a 21. század elején festett állókép önmaga létjogosultságát bizonyítani?
Mert csak azt szabad, csak azt érdemes megfesteni,
amit más módszerrel, másfajta képpel nem tudunk megmutatni.

A helyzet a következő:

A 20. század második felének művészetét elárasztották a másodlagos és a harmadlagos képek.

A művészek és a képtechnikusok két módszert alkalmaztak:

1. A redukció:

Egy elsődleges, tehát egy eredeti meglátással teremtett kép egyre kisebb vagy egyre kevesebb részéből egyre kevesebb összefüggést vettek ki, és ezeket egyre kötetlenebbül, egyre tetszőlegesebben rakosgatták össze másodlagos, harmadlagos képekké.

2. A technikai sokszorosítás:

Ez a módszer lényegében véve az elsődleges, az eredeti kép destrukciójára is lehetőséget ad: sokszorosítás közben az eredeti kép egyre inkább veszíti finomságát, eredeti jellegzetességét. Az eredmény egyre durvább, egyre ziláltabb vagy összefüggések nélküli lesz.*

* K. A.: Következtetések, avagy üdvözlök WALTER BENJAMIN, 1987.

- A technikai reprodukálhatóság korában a vizuális műveknek is megvan a sorsuk: reprodukálhatóvá váltak.
Oly nyersen, oly kevésbé érzékenyen/finoman fogalmazottak, oly durván kivitelezettek, hogy technikailag sokszorosíthatók. Mindennek ellenére valójában még sem sokszorosíthatók, ha az eredeti művet a reprodukcióval elég alaposan összehasonlítjuk - korunkban mégis így vélekednek.
Ez az állítás jellemző egy korra, amely úgy érzi, hogy az eredeti mű és a technikailag sokszorosított mű finom-strukturái közötti különbséget nem szükséges érzékelnie, hogy ez a kor az érzékenység egy bizonyos fokát nem akarja sajátjának érezni.
- Saját munkáimmal kapcsolatban éveken keresztül tapasztaltam, hogy katalógusokban alig voltak reprodukálhatók. Ezért gyakran készítettem kisméretű tusrajzokat nagyobb munkáim reprodukálása céljából. Az eredmény legjobb esetben munkáim kemény grafikai kivonata lett. Így felismertem, hogy munkáim a sokszorosításnak ellenállnak, másrészt kialakult az a szándékom, hogy koncepciómat a még fokozottabb érzékenység/finomság irányába alakítsam tovább, hogy még a kisméretű tusrajzok segítségével se válhassanak sokszorosíthatóvá.
Egy mű akkor valóban autonóm, ha mindenfajta triviális redukciónak ellenáll, a kézműves sokszorosításnak éppen úgy, mint a technikainak.
- Munkáim megfogalmazási szándékai szerint nem leképezett képek, hanem generált, autonóm képek. Az évek folyamán egyre finomabban kivitelezett képeket festettem.
Általában azt mondhatjuk, hogy műveink finomsági fokuk alapján válnak autonóm produktumokká: a finomság fokozása magasabb foku autonómiához vezet, fordítva pedig a finomság csökkenése csökkenti műveink autonómiáját is.
Műveink teljes autonómiája végsősoron nem-reprodukálhatóságukban manifesztálódik, abban, hogy milyen mértékben képesek önmaguk sokszorosítását/reprodukálását megakadályozni; másképpen fogalmazva, hogy milyen mértékben képesek a sokszorosíthatóság szintje fölé emelkedni.

A technikai reprodukálhatóság és manipulálhatóság melléktermékeként így létrejöttek az „esztétikai szemmel” megfigyelt „vizuális újdonságok”.

A redukcióval mint módszerrel éppen úgy mint a technikai sokszorosítás segítségével megfigyelt képi effektusok egyre hígítottabb képeket eredményeztek. Ezek a híg, másodlagos képek ugyan bővítették és érdekesebbé, furcsábbá, helyenként rafináltabbá tették esztétikai látásunkat, de csak az esztétikai látásunkat bővítették és semmi másra nem voltak jók: ezek a művészek gondoltak egy nagyot, a világ szerkezetével

kapcsolatos gondolkodás örök kérdéseivel való foglalkozást elutasították, vagy egyszerűen képzetlenségük, talán kisebb tehetségük miatt nem tudták bővíteni a világ szerkezetével kapcsolatos ismereteinket.

Az eredetiség fogalmát nem kötötték többé a valóság megismerésének szándékához, hanem annak csak felületes, triviális fogalmához, hogy „ilyen még nem volt”.

Ez a posztmodern tetszőlegesség.

Mindemellett léteztek és léteznek továbbra is a gondolkodásnak az elsődleges, az örök kérdésekkel foglalkozó formái, ill. módszerei: a 20. század második felében ezeket megközelítő gyűjtőfogalommal

a tudományban információelméletnek,

a művészetben strukturális kutatásnak szoktuk nevezni.

Elsődleges képet csakis akkor alkothatunk, ha gondolkodásunk elsődlegesen a világ újabb, helyesebb megértésére irányul.

A világ szerkezetének helyesebb megértéséből jön létre az új kép.

Azért mondhatjuk, hogy kizárólag az elsődleges kép a világ valódi képe, mert az visszafelé is összeköt minket a valósággal, a való világgal. Azért van reális értelme, mert segít minket a tényleges tájékozódásban.

Szellemünk ezért valóságfeltáró legyen és céljaink építő szándékúak legyenek:

a valóság feltárása a művészet egyik központi feladata,

a valóságot leképező vagy a vizuális valóságot képző, generáló forma megteremtése a művészet másik központi feladata –

az előbbi módszere elemző, analízáló,

az utóbbi módszere leképző (figurális és nem figurális) –

majd összegző, szintetizáló,

vagy

képző (absztrakt, azaz generáló) –

majd összegző, szintetizáló.

Elsődleges képet, elsődleges képi formát, ill. elsődleges szintaxist a művészetben csakis az analízáló + szintetizáló gondolkodás egybefont, integrált módszerének segítségével tudunk teremteni.

Az elsődleges kép a világ új struktúráját mutatja.

Korai munkásságom

Az 1963 – 64-es tanév volt az utolsó, amelyet a Magyar Iparművészeti Főiskolán végeztem. Ekkor kezdett érdekelni a nem-euklideszi geometria és BOLYAI JÁNOS személye.

Tulajdonképpen nem is annyira maga a nem-euklideszi geometria gyújtotta fel képzeletemet, hanem BOLYAI JÁNOS azon kijelentése, melyet az 1823. november 3-án édesapjának írt levelében olvastam:

„– ... csak annyit, hogy a semmiből egy új, más világot teremtettem.” 1964. július 3-án érkeztem a Németországi Szövetségi Köztársaságba. Édesapám magyar nyelvű irodalmat küldött nekem, hiszen csak akkor kezdtem németül tanulni.

1965-ben az Élet és Tudomány egyik számában újra olvastam a nem-euklideszi geometriáról. Mégegyszer elkezdtem foglalkozni a kérdéssel. Rájöttem, hogy vizuális összetevőket is ugyanúgy operábilissá lehet tenni, ha az anyagot és annak tulajdonságait, ill. vizuális tulajdonságait szétválasztom egymástól – így külön kezelhetővé válnak.

Eszembe jutottak Lord BYRON és OSCAR WILDE aforizmái, amelyeket 16 évesen oly szenvedélyesen olvastam. O. WILDE azt írta: „—Az első kötelesség az életben az, hogy az ember legyen olyan művészies, amilyen csak lehet.”

Fiatalságomat Magyarországon az ideológiailag diktált és irányított szocialista realizmus éveiben éltem, amikor unos-untalan egy utópia leképzésével, ill. a művészet pártpolitikailag felfogott irányelveivel foglalkoztak. Ebből a helyzetből kiindulva válik igazán érthetővé, hogy ettől eltérő, sőt ellenkező irányba törekedtem.

Úgy gondoltam, a művészet legyen művészies, azaz mesterséges, hiszen a leképzés elvére alapozott művészet „természetes”, azaz természetelvű.

– Hagyjuk el a leképzést és forduljunk a kép felé, mondtam magamnak – de hogyan? Ez volt számomra akkoriban, 1965-ben a kérdés. Az ilyen kijelentések, mint „művésziesség”, „–... a semmiből egy új, más világot teremtettem”, állandó jelenlétükkel fokozott szuggesztív erővel hatottak rám, és végleg beköltöztek tudatvilágomba.

Megértettem, hogy képi gondolkodásomnak egy részét átalakíthatom, mégpedig úgy, hogy a vizuális tulajdonságokkal műveleteket végezhetek. Hiszen képi világomnak egy bizonyos tulajdonságát / jellemzőjét egyszerűen kicserélem egy másik tulajdonsággal. Ha fejlődni szeretnék, nem szükséges festés előtt minden alkalommal a természeti jelenségek sokaságában egy „modellt” keresnem.

Egyszeriben teljesen új fényben láttam azokat a próbálkozásaimat, amelyeket 1958 februárjától a tárgyi világtól függetlenül készítettem. Ezen a ponton vált fontossá számomra az a gondolkodási mód, ahogyan a nem-euklideszi geometriát BOLYAI JÁNOS konstruálta. Az egyik axiómát kicserélhetem egy másikkal, az egyik vizuális tulajdonságot, vizuális jellemzőt kicserélhetem egy másikkal.

Világossá vált számomra, hogy a természeti jelenségek elemzésén túl mechanikus / absztrakt műveletek segítségével is elérhetünk eredményeket. A műveletek mesterséges eredményekhez vezethetnek és ez a módszer függetlenít a természettől. Úgy gondoltam, ha a matematikában eltekinthetünk a természetes szemléleti formáktól, akkor ugyanez talán lehetséges a művészetben is. Azt reméltem, hogy ezzel a módszerrel visszanyerem majd szabadságomat.

A természettől „valóban” független, mesterséges tereket, mesterséges struktúrákat képzeltem el. Nem volt azonban számomra világos, milyenek is lehetnek ezek. Viszont sziklaszilárd meggyőződésemm volt arról, hogy a számokat és struktúrákat kedvelő természetem nemsokára mindezt tudni fogja. S mert koncepcionálisan még mindig nem tudtam, hogy mit is fessek, folytattam elemzéseimet és végiggondoltam sokirányú képi ötleteimet. Gondolkodtam és időt adtam intuíciónak, hogy beérjen.

Az elkövetkező hónapokban azonban észrevétlenül közeledtem ahhoz, hogy tisztázódjon bennem minden és megfogalmazhassam koncepciómat. 1967 tavaszán régi kínai filozófiát olvastam. CSUANG CSOU pillangóról írt hasonlatával vált tudatossá számomra a logikusságnak az a közös pontja, melyet hasonlónak éreztem saját mentalitásom középpontjához.

Az 1967-es év második felében megírtam

„Az átalakuló plasztikusság kiáltványá”-t.

Az erre következő két és fél évben kidolgoztam koncepciómat és szintaktikai elméletem minden lényeges kiinduló pontját, így a megtalált új szintaktikai axiómát is. Az első diszkontinuális / disztanciális vonatkoztatási rendszert 1970 húsvét vasárnapján rajzoltam.

KANT térről és időről alkotott szemléleti formái, ill. nyelvről alkotott véleménye:

„– Nyelvem határai egyben világom határai is.” BOLYAI JÁNOS és N. I.

LOBACSEWSZKIJ két különböző nem-euklideszi geometriájával érvényét veszítette.

Ők új világokat teremtettek a semmiből – MÁLEVICS is így fogalmazott később. Példájuk segítségével tudtam megszabadulni a természetutazónak szemléleti formáktól. Csak egyfajta természettől nem akartam megszabadulni, a sajátométól. Ezt azonban nem sajnálom.

1987. 08. 15 – 21.

Mindazt, amit képesek vagyunk érezni és elgondolni, azt képesek vagyunk finoman megkülönböztetve is érezni és elgondolni: végtelenségekben, azaz univerzumokban. Ez BOLYAI JÁNOS ideája EUKLIDESZ -hez képest:

az euklideszi általános tulajdonságokat kibővíti e tulajdonságok végtelen variábiliseinek irányába és ezzel megnyitja az utat a személyes szabadság kifejezésé felé – az egyén önismeretének / világismeretének / saját kultúrájának, közmegegyezéseinek feltárásával kiválaszthatja az önmagához, ill. képalkotó képzeletéhez szükséges analóg matematikai változókat.

1967 tavaszán megértettem, hogy egy bizonyos összefüggés magva a matematika szimbolikus nyelvén éppen úgy kifejezhető, mint a festészet szenzuális nyelvén – a két nyelv között tehát transzformációs összefüggés van.

- Miután ez világossá vált számomra fogalmazhattam úgy, hogy lényegében véve
- a festés egy matematikai egyenlet képi megoldása,
vagy
 - a matematikai egyenlet egy kép megértése a mennyiségi szimbólumok nyelvén.

Az átalakuló plasztikusság kiáltványa

A természet változó realitás. Minden, ami létezik, egyedi eset, csak egyszer előforduló megvalósulás. Az anyag mozgásformáinak csodálatosan rendezett káoszában minden módosuló mozzanat formaváltozást eredményez.

„Én, Csuang Csou, egyszer azt álmodtam, hogy pillangó vagyok. Lebegő pillangó, aki jól érezte magát, megelégedett volt és semmit sem tudott Csuang Csouról. Hirtelen felébredtem, és észrevettem, hogy ismét Csuang Csou vagyok. Most nem tudom, Csuang Csou vagyok-e, aki azt álmodta, hogy ő pillangó, vagy pillangó vagyok, aki azt álmodja, hogy Csuang Csou.”

Az embert és a pillangót határ választja el egymástól. A határt átlépni átalakulás.

A természetből kiindulva a képző- és a díszítőművészetben elvont artikulációs formák fogalmazódtak meg, a vizualitást átfogó, egyre összetettebb kifejezési formák alakultak ki. E fejlődésben új lehetőség rejlett, az értelem vezető szerepének lehetősége, amely először MÁLEVICS fekete négyzetében valósult meg. Az e képből sugárzó erőfeszítés a sajátosan kiválasztott vizuális viszonyok elemzésére irányult. Az eredmény képek és plasztikák sora, egyszerű, könnyen áttekinthető szerkezetekkel, leginkább absztrakt és konkrét elképzelések kevert formái. E művek természetük szerint nem egyediségre utaló produktumok, sokkal inkább prototípusok, az átalakítás lényegét tartalmazó elvek.

E tapasztalatok alapvető vizuális feltételeket tudatosítottak. Újabb ismeretek szerzése céljából szükségessé vált a jelenségek teljesebb elemzése. A természet minden formája és viszonya törvényszerűségek szerint valósul meg, melyek kategorizálhatók. Összetettségüknek megfelelően hierarchikus rendet alkotnak. Ha a törvényszerűségeket, mint az anyag tulajdonságait elválasztjuk az anyagtól, mint tiszta tulajdonságokat, tiszta szemléleti formákat ragadhatjuk meg.

A tiszta tulajdonságok egymás mellé rendelésével mesterséges rendszert alkottam, mely nem absztrahált, hanem mesterséges alakítást tesz lehetővé. Ez a rendszer a tulajdonságok vizuális, az idő által előidézett szervezési formája, melyet „átalakuló plasztikusság”-nak nevezzek. Mint vizuális nyelv az „átalakuló plasztikusság” elváltozó, mesterséges folyamat. Munkáimat e plasztikusság hordozóinak tartom. Ezért nevezem valamennyi művet szubsztrátumnak (azaz hordozónak).

Az átalakuló plasztikusság a jelen aktualitásában a matematika segítségével valósítható meg ————— koordináta-rendszerekben vagy e koordináta-rendszerektől függetlenül.

<u>Az aktualitás</u>	nem analitikus, nem absztraháló,	hanem szintetikus, hanem képzetes.
<u>Az elemek</u>	nem absztraháltak,	hanem mesterségesen autonómok, formai és asszociatív tisztaságot követelnek, szigorú formaművészetet. Az elemeknek funkcionális helyértékük van, és az idő által meghatározottak.
<u>A szerkezetek</u>	nem természeteselek,	hanem matematikaiak.
<u>A vonatkoztatási rendszerek</u>		tér-időbeliek.
<u>A koncepció</u>		visszafordíthatatlan.

Korunk a szintézis kora. Az a véleményem, hogy az embernek a művészetben, hasonlóképp ahhoz, ami más kutatási területen történik, érdemes segítségül hívnia a matematikát, az egzakt módszert.

Korábbi analíziseim tárgyai a különböző állapotok voltak. Most sikerült az elemzéseket a változásokra, az átalakulásokra kiterjesztenem. Ezzel párhuzamosan a képtér sajátos karakterisztikáját vizsgálom. Szigorúan különbséget teszek forma és szabály között. A szabályok alakító használata megakadályoz mindenfajta tetszőlegességet, és biztosítja a vizualitás és a forma pontosságát.

Az átalakuló plasztikusság létrehozása tehát alkotóan struktúrateremtő művelet. Az ennek eredményeképp létrejövő minőségek alkotójuk képzelőerejétől függenek és tisztán módszertanilag nem érthetők meg.

Kovács Attila
1967.

Koncepciómban

a következő szempontokat tartottam fontosnak figyelembe venni:

1. A struktúrák szekvenciális felfogását,
2. A gondolkodás generatív módját,
3. A képi képzetek matematikai szervezését, ill. programozását, modellezését,
4. A tér és a tömeg ~~szekvenciális~~ ^{FÜGGETLENISÉGET} azaz külön definiált kezelését, a vonatkoztatási rendszer és a benne artikulált tömeg külön-külön programozását,
5. A koncepció képzetes / imaginárius, az összeadás elvére alapuló legyen,
ne leíró / deskriptív, az osztás elvére alapuló legyen
– hiszen az osztás elve reneszánsz elv,
6. A forma paraméterek segítségével megfogalmazott strukturális információ eredménye legyen, tehát generatív és nem imitatív,
7. A munkamódszer megismételhető és ellenőrizhető legyen:
elméleti koncepció – kódolt program – konstrukciós rajz mm-es papíron – szubsztrátum (rajz, kép, plasztika),
8. Egyszerre több mű legyen elgondolható, tulajdonságok szerinti összefüggésekben, csoportokban, ill. transzformációs algoritmusokban legyenek megfogalmazva; a tulajdonságokat pedig számoszlopok reprezentálják,
9. Ne csak a módszer, az idea is generatív legyen:
az egyszer elindított módszer szerint minden további struktúra „automatikusan” kikövetkeztethető legyen – a módszer tehát ne személyemhez kötődő, hanem algoritmikus legyen,
10. A koncepció szándékában formaalkotó legyen, vagyis:
a képi forma és a kép egésze jól formált alakzatú legyen,
abban a meggyőződésben, hogy a kimondott szónak, a megfestett képnek valóságot teremtő ereje van,
11. A koncepció tiszta formaművészetet eredményezzen –
a művek ne tartalmazzanak semmilyen más elemet, mint tiszta formát,
12. A formák ne vonzzanak természeti asszociációkat,
13. Egy mű egyszerre szimmetrikus és aszimmetrikus is legyen,
14. Nyugalom és dinamikus egyensúly egyszerre legyen jelen,
15. A koncepció visszafordíthatatlan / irreverzibilis legyen,
16. A koncepció nyitott legyen:
a szintaxisnak ne legyen sem eleje, sem vége, a műnek viszont legyen eleje és vége,
17. A koncepció ^{PROGRAMM}nyelvészete logikai elvű legyen, ne természeti elvű –
a logikai térből, ne a természetes térből és
a logikai fényből, ne a természetes fényből levezetett legyen.
A fénynek két általános tulajdonsága van: színesség és világosság.
A nyelvezetekhez, a képi formák általános tulajdonságaihoz hozzárendelhetem a világosságot, (a képi formák egyedi kibontakoztatásához a színességet, amivel munkáimban nem foglalkozom).

Csakis a nyelvezetek általános rendszereivel, azok szintaxisával szeretnék foglalkozni. Ezért választottam a két értékű fehér - fekete tartományt, ill. annak érzékenyebb kezelését, a fehér - szürke - fekete skálát.

A digitális / két értékű megjelenítés eszköze az igen - nem, az egy és a nulla. Minden vizuális minőséget mennyiségi halmazokkal szeretnék megfogalmazni: a vizuális érzékenység a számszerűen kezelt skáláris kombinációk megnyilvánulása legyen,

18. A mű kivitelezése időtálló legyen,

19. A mű kivitelezése a legfinomabb érzékenyséig fokozza a fehérét - feketét, vagy a fehérét - szürkét - feketét,

20. A koncepció és a realizált vizuális gondolatok a magyar és az európai vizuális kultúra szintaktikai összefüggéseivel, univerzáláival foglalkozzon.

A kultúra,

így a vizuális kultúra is akkor kezdődött, amikor érzékenységünkben ikrek születtek: a tudatosság elkülönült az ösztönösségtől, a szakaszosság a folyamatosságtól.

A hit világa mellett a fenti négy terület ritmusa határozott meg mindent, ami elődeinkben élt és mozgott: kialakuló kölcsönhatásaik eredményezték a kulturális folyamatokat. Négy világosan elkülönülő terület keletkezett, megismerő szándékaik módszereiből fakadóan:

ösztönösség

tudatosság

1. imitativ művészetek

3. empirikus tudományok

2. kutató művészetek

4. logikai tudományok

folyamatosság

szakaszosság

Az egyes területek között kialakuló további kölcsönhatások egyre bonyolultabb folyamatokat indítottak el.

A kölcsönhatások alakulása a közelítések arányában lehet távoli, gyenge és erős. Ha a zajló folyamatok közötti kölcsönhatások intenzitása még az erős kölcsönhatásnál is hevesebb, akkor a résztvevők között fúzió jön létre: új valóság születik. Az új valóságokban létrejött szintézisek új végtelenségek kapuit nyitják meg.

Az emberi megismerés előfeltételeiről a görögök azt mondták:

Ép testben ép lélek

Én ehhez szeretném még hozzáfűzni, hogy

Ép lélekben ép szellem

Megismerő képességünk egyenes arányban van képalkotó képességünkkel. Mindennek van épelméjű magyarázata, azonban eszünk / szellemünk ép működésének előfeltétele lelki életünk többé-kevésbé kiegyensúlyozott működése. A pszichotikus lelki élet csökkeneti annak valószínűségét, hogy szellemünk a jelenségek magyarázatára épelméjű megoldásokat találjon. Mindennek van magyarázata, csak idő kérdése, hogy rátaláljunk. Mindenféle irányba lehetséges tisztán következtetni, csak idő kérdése, hogy megtaláljuk a módját. Ha a megoldás megtalálásának még nem jött el az ideje, ne leplezzük tudatlanságukat bonyolított érthetlenségekkel vagy nem létező okok állításával. Bölcsőbb ilyenkor türelemmel tovább gondolkodni.

Szövegemben csak arról szeretnék írni, ami vizsgálódásaim alapján érthetően tűnik számomra.

Értelmiséginek akkor nevezhetjük magunkat, ha elsősorban értelmünket, azaz józan eszünket használjuk, amikor eligazodni szeretnénk a világban.

Magyarul: ha nem indulatainkkal, nem érzelmeinkkel, nem biológiai reflexeinkkel, nem politikai szándékaink, nem alkalmazó vagy pénzkeresési szándékaink, stb. szerint kezeljük megismerésünk tárgyát. A felsoroltak esetleg motiválhatnak választásainkban, de nem lehetnek megismerő szándékaink eszközei.

Feladatunk a művészetben, tudományban csakis az lehet, hogy tiszta és világos, a józan ésszel is magyarázható – tehát épelméjű – képet alkossunk magunknak a dolgok,

a jelenségek vagy képi feladataink szabályszerűségeiről,
véletlenszerűségeiről,
törvényszerűségeiről,
különösségeiről,
okozati összefüggéseiről,

hogy igaz kijelentéseket tehessünk,
más szóval formai tökélyre tehessünk szert.

A szellemi ember függetlensége

Lélektanilag három terület közös működésének eredménye az, amit szellemi tevékenységnek nevezünk:

érzékszervi	gondolati	koncentráló
-------------	-----------	-------------

Természetünkből következően három belsővilágunk van:

érzelmi	értelmi	akarati
---------	---------	---------

Tevékenységünk ezért három területen nyilvánul meg:

teremtő módon:

művészeti	tudományos	altruista érdek
-----------	------------	-----------------

romboló módon:

anti-művészeti	áltudományos	egoista érdek
----------------	--------------	---------------

Vágyaink ideákká vagy célokká sűrűsödnek:

teremtő formában:

szépség ideái	igazság ideái	közjó ideái magánjó ideái
---------------	---------------	------------------------------

romboló formában:

csúnyaság torzításai	hazugság tervei	közrossz elveteműtségei magánrossz elveteműtségei
----------------------	-----------------	--

Jóllehet e három terület a valóságban egymást mindig kiegészíti, mégsem pótolja egyiket sem a másik kettő. Mindegyik azonos önmagával és mint sajátos teljesítmény független, azaz autonóm. Az egyes területek ezért csakis önmaguk érvrendszerével építhetők fel, azaz nem indokolhatók a másik két területről vett érvekkel és nem is értékelhetők azok szempontja szerint! – csakis önmagukon belül! Tehát bármelyik két területet vesszük, abból nem rajzolható fel a harmadik.

Szabadságvágyunk nem más, mint a fenti három területen való szabad, független mozgás lehetősége iránti vágyunk.

DESCARTES korában alakult ki az a máig érvényes szekularizált, intellektuális etika, amely nem ismer önmagán kívüli autoritást.

Az elsődleges elvek

Mindazt, ami a szemünkön, a gondolkodásunkon és a lelkünkön áthaladó végtelenségben keletkezik

– négy mögöttes elvre vezethetjük vissza (leíró, deskriptív módon), vagy

– négy kiinduló elvből építhetjük fel (létrehozó, generatív módon).

Minden alapkutatás abból a tényből indul ki, hogy

az anyagról, a térről, az időről, az energiáról és az információról függetlenül tudunk gondolkodni: ezek további okokra nem vezethetők vissza. Ezért koncepcionálisan kiinduló elvként kezelhetjük őket.

<u>ANYAG/ TÉR</u> = tömeg *	<u>IDŐ</u>	<u>ENERGIA</u>	<u>INFORMÁCIÓ</u>	: elv- ként
kiterjedés,	sebesség,	intenzitás,	kombinációs szervezettség,	: aktivitás- ként
fizikai színek és világosságok,	állókép, fáziskép,	dinamika,	szintaxist strukturáló képi fantázia, **	: vizuális konceptió- ként
festék/fény színek és világosságok,	állókép, fáziskép,	érzékelhető dinamika, ***	képi formát teremtő fantázia,	: festészet- ként
spirituális fény-, ill. logikai fény,	képi látomás,	lelki energia,	inspiráció,	: művészet- ként

* BOLYAI JÁNOS ismerte fel elsőként a gravitációs tér és a geometriai tér közötti kölcsönhatásos összefüggést: ezzel megalapozta az általános relativitás elméletét. 1914 -ben A.EINSTEIN Marosvásárhelyen járva tanulmányozta BOLYAI JÁNOS kéziratait és a relativitás elméletére vonatkozó kéziratokat eltulajdonította. Két évvel később, 1916 -ban publikálta Berlinben a mai napig neki tulajdonított elméletet.

BOLYAI JÁNOS ezirányú kéziratai mindmáig az EINSTEIN - hagyatékban találhatóak, az USA -ban.

** A szintaxist strukturáló képi fantáziánk az anyagot és az energiát téridőben szervezett egységgé fogalmazza.

Célunk tehát az legyen, hogy rátaláljunk a képnyelvi kifejezés szabadságára, a képi nyelv szintaxisában rejlő olyan szubtilis erőforrások, dinamikák felfedezésével vagy megszervezésével, melyek személyes érzékenységünk sajátosságait közvetíteni képesek.

*** Képet festő tevékenységünk a festészet anyagait azok érzékelhető dinamikái és kölcsönhatásai szerint a képi térben szervezett színes formákká alakítja.

Az érzékelhető dinamika azt jelenti, hogy a képi térbe vitt festék színét szemünk érzékeli, ezt a megfelelő kiegészítő / komplementer színnel és világossági fokozattal kiegyenlíti, majd elegyítés után együtt látja.

A másodlagos elvek

Az anyag, a tér és az energia időben történő információs / dinamikus kapcsolata a mozgásformáknak két elvében nyilvánul meg:

- az okság elve: akkor érvényesül, amikor a folyamat egyes fázisait ok – okozatként fogjuk fel,
- a szinkronitás elve: akkor érvényesül, amikor két vagy több, egyébként az okság elve szerint zajló folyamat térben és időben véletlenül, tehát nem okszerűen találkozik.

A folyamatok találkozásának oka nem magukban a folyamatokban rejlik. Találkozásuk kölcsönhatásokhoz vezet és a folyamatok struktúráiban minőségi változást eredményez.

A szemléleti formák

Ha az elsődleges és másodlagos elvekben megnyilvánuló elméleti gondolatok képzetes formát nyernek, képzeletünkben aktualizálódnak, kialakulnak szemléleti formáink.

Amikor a természetet vagy önmagunk természetét kutatjuk, a dolgoknak, a jelenségeknek különböző törvényszerűségeit vesszük észre. E törvényszerűségeket tulajdonságaik szerint csoportokba rendezhetjük és a továbbiakban minden stiláris kötöttség nélkül mint vizuális kategóriákat kezelhetjük. Ilyenek lehetnek pl.:

áttetszőség	változékonyság	modellezhetőség
kódolhatóság	állandóság	homogenitás
dekódolhatóság	tagoltság	heterogenitás
színnélküliség	zárttság	szinkronitás
poliritmikusság	nyitottság	végtelenség
polimorfikusság	finomság	vég-nélküliség
periodikusság	megszámolhatóság	tektonikusság
fakóság	töredékesség	ritmikusság
áradó színesség	letrikusság	ellentétesség
szekvenciálisság	kötött formájúság	transzformálhatóság
dinamikusság	nyitott formájúság	metrikusság
mozdulatlanság	egyszínűség	szimmetrikusság
valószínűtlenség	többszínűség	aszimmetrikusság
elrendezettség	dimenzióváltás	harmonikusság
integráltsági fok	digitalizáltság	diszharmonikusság
sokrendszerűség	egyszerűség	visszafordíthatóság
integráltság	strukturáltság	visszafordíthatatlanság

és még számos más.....

Személyiségünkben következően bizonyos szemléleti formákkal inkább szimpatizálunk, másokkal kevésbé. Munkánk folyamán a nekünk szimpatikus szemléleti formák szerint alakíthatjuk ki koncepciónkat.

A koncepciók

A hagyományos gondolkodás a tartalom és forma kapcsolatának taglalásában merült ki. Ez a módszer az információ tudományos fogalmának megalkotásával (1948.), a kommunikáció elméletének kidolgozásával, ill. ezek esztétikai következményeivel az '50-es évek végén, de legkésőbb a '60-as évek elején érvényét veszítette.

A modern vizuális gondolkodás az információelmélet nyelvelméleti felfogásából indul ki. A vizualitásnak mint szemiotikának három aspektusa van:

	szintaktika,	szemantika,	pragmatika,
magyarul:	nyelvtan,	jelentéstan,	alkalmazástan.

E három aspektus generatív viszonyban van egymással. Egy bizonyos nyelvtanra van szükségünk ahhoz, hogy vizuális vagy pl. verbális kijelentéseket tehessünk. Ezeket a kijelentéseket azután természetesen a művészeti gyakorlatban kamatoztathatjuk, hogy formai tökélyre tehessünk szert.

Az én elképzelésem szerint, amit művészetnek nevezhetünk, nem más, mint szintaktika – és csakis szintaktika.

Mindenfajta jelentés természetesen összeköthető a szintaktikai struktúrákkal, de ezek tetszőleges és deklarált kapcsolatok. Bármikor szétválaszthatók és ugyanahhoz a szintaktikai struktúrához más jelentést is köthetünk. A jelentés azért nem művészeti, mert nem vizuális kérdés.

Viszont az tény, hogy a szintaktikai struktúrák önmagukra vonatkozó jelentéssel is bírnak, hiszen pl. egy kör mást „jelent”, mint egy függőleges vonal. Ezek a jelentések az ősi misztikumból származnak – a kulturális változások során újraértelmezésük végigvonul a művészeti gondolkodás korszakain. A 20. századra az ősi jelentések elhomályosultak és asszociációssá váltak, vagy élményszerű szimpatikus, antipatikus érzelmeket váltanak ki.

Egy bizonyos jelentés jelentőssé válhat számunkra, pl. motiválható erejűvé, hogy egy művet megteremtsünk, vagy hogy egy művet élvezzünk. De az bizonyos, hogy a művészetben a jelentés szintaktikai minőség nélkül értéktelen. A jelentésnek csak az „életben” lehet értéke.

A jelentésekkel való foglalkozás programművészet. Egy bizonyos témát a művészetben bármilyen nyelvezettel összeköthetünk, pl. ARANY JÁNOS nyelvezetétől a giccsig. Egy templomot (témát) bármilyen vizuális nyelvezettel, vizuális szintaxissal megfesthetünk, a reneszánsztól a pop art -ig, PIERO DELLA FRANCESCA nyelvezetétől a giccsig. A jelentésnek, hogy egy bizonyos templomot lefestünk, lehet számunkra érzelmi fontossága, megőrkítő jelentősége, motiválhat bármire, de nem lehet vizuális minősége.

Ami megszületik, az előbb - utóbb kölcsönhatásba kerülhet egymással

Az idők folyamán képi világunknak két területe bontakozott ki: az egyik a képzőművészet, a másik a leképzőművészet. Az elsőhöz két, a másodikhoz három összetevő részvétele szükséges.

A képzőművészet: a logika és a személyes érzékenység kölcsönhatásának eredménye.

A leképzőművészet: a logika, a tárgy, és a személyes érzékenység közötti kölcsönhatások eredménye.

A fejlődést mindig, de főképp a 20. században a kutató / találó művészek alakítják – a fenti két, lényegében különböző kölcsönhatásra vonatkozó eredményeikkel. Mivel a képalkotó művész bármit érez, gondol vagy „filozófál”, tevékenysége csakis képalkotó képzetének működése szempontjából érdekes. Tehát egyértelműen kijelenthetjük, hogy kutatási tevékenysége nem más, mint a vizualitás, pontosabban a vizuális szintaxis felépítő összetevők kölcsönhatásának vizsgálata.

.....

Hiszen a pszichológia az pszichológia,
az érzelem az érzelem,
a szociológia az szociológia,
a teológia az teológia,
a geometria az geometria,
a történelem az történelem,
a mítosz az mítosz,
a szabadságérzet az szabadságérzet,
a politika az politika,
a vallás az vallás,
az ideológia az ideológia,
a szexualitás az szexualitás,
a homoszexualitás az homoszexualitás,
a lesbikusság az lesbikusság,
a pénz az pénz,
a hatalom az hatalom,
az álom az álom,
a vágyálom az vágyálom,
és így tovább, és így tovább.....

és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,
és nem művészet,

.....

A mindenkori modernitás / korszerűség ezért nem más, mint a kölcsönhatások vizsgálata, azaz a forma eredetének vizsgálata. A művészet tehát szintaxis. Az új művészet: új szintaxis. Az összes többi pedig tetszőleges járulék. A járulékokkal való foglalkozás azonban nem művészeti, nem vizuális kérdés. Új szintaxisok megteremtése ezért az új, eddig ismeretlen kölcsönhatások feltárásával, illetve az új, mesterséges szintézisekben lehetséges kölcsönhatások megfogalmazásával azonos.

Az 1967 / 1968 / 1969 -ben írt szövegeimben* 4 különböző kölcsönhatást sikerült megfogalmaznom:

A vonatkoztatási rendszert meghatározó adatok / paraméterek alapján:

1. Egy bizonyos vonatkoztatási rendszer jellegét / felépítését a választott paraméterek kölcsönhatása határozza meg.

A formát eredményező általános kölcsönhatás a struktúra és egy nem tetszőleges vonatkoztatási rendszer között jön létre:

2. Egy képi formát, mint jelenséget, csakis azzal a bizonyos vonatkoztatási rendszerrel való kölcsönhatásában értelmezhetjük / interpretálhatjuk, amelyikben az, mint struktúra megfogalmazódott.

A struktúra és a vonatkoztatási rendszer részterületei között működő kölcsönhatások:

A helyre, a pozícióra vonatkozóan:

3. Egy bizonyos struktúra megjelenő formája a vonatkoztatási rendszer felépítése / jellege és a struktúrának abban elfoglalt helye / pozíciója között létrejövő kölcsönhatás eredménye.

Az időre, a szekvencia fázisaira vonatkozóan:

4. Egy bizonyos struktúra megjelenő idő-formája a vonatkoztatási rendszer felépítése / jellege és az abban elhelyezett változásokat meghatározó idő-adatok kölcsönhatásának eredménye.

(Szóhasználatomban a struktúra szubvizuális, amelyet paraméterek segítségével fogalmaztam meg, a forma viszont vizuális, azaz látható.)

Budapest, 1996. 09. 16.

* K. A.: Az átalakuló plasztikusság kiáltványa, 1967.

K. A.: Az esztétikai tér, 1968.

K. A.: Az átalakuló plasztikusságról, 1969.

A művészettel való foglalkozás két különböző jelentést hordoz

Az egyik jelentése az, hogy a művész művet hoz létre.

A másik jelentése az, hogy a műélvező a művet élvezi.

Élvezheti: a) a gondolkodás módja miatt,

b) a szenvedélyek miatt.

szintaktika

szemantika

pragmatika

a)

a szintaxis
látható formaként
megjelenik

szintaktikai
kijelentések
magáról a logikus
gondolkodásról

(a műélvező a műben
a szintaktikai
struktúrát élvezi)

b)

(a szintaxis
nem látható és
a mélystruktúrában
marad)

kijelentések
a logikusan
végiggondolt
szenvedélyekről

a műélvező a műben
az élet szenvedélyeit
éli át, nem a megformálás
módját

Egy eredeti gondolat, egy eredeti érzés csak új szintaxisban fogalmazható meg, csak eredeti képként jelenhet meg. Akiben ez nem így működik, az nem nevezheti magát művésznek (...csak festőnek). Az új művészet tehát új szintaxis, új forma, új kép. Lehetnek persze új gondolataink, új érzelmeink, de ha azok nem új vizuális szintaxisokban konkretizálódnak, akkor azok minden bizonnyal verbális, akusztikai vagy más-fajta jellegűek. Ha mégis megfestjük ezeket, akkor régi, azaz mástól átvett nyelvezetet alkalmazunk: utánzó, eklektikus festők vagyunk; ...egy nem működő elképzelése mindenkinek lehet....

Ha a művészetről magáról nincsenek gondolataink, akkor kakast vagy gömböt festünk, nem képet és nem képi formát.

Aki nem ismeri ki magát az absztrakciók általános formáiban (metafizikai, teológiai, tudományos stb.), az nem ismerheti ki magát a képi absztrakciókban sem, de talán kiismeri magát az élet szenvedélyeiben, az életben, az élet valóságában.

A mű élvezete természetesen egészen más. A mű tetszhet a benne megtalálható, a művészetről való gondolkodási mód miatt vagy a benne fellelhető élet miatt. A legtöbb ember nem jut el az önismeretnek arra a fokára, hogy önmaga gondolkodásáról is gondolkodjon. Az ilyen embernek akkor tetszik egy bizonyos mű, ha a benne megjelenített szenvedélyek fellelkesítik, ha a szerelem, az öröm, a bánat, a küzdelem, a harc, az intrika, a bosszú, a győzelem, a kudarc, a hazafiság stb. hat a szívére.

Akkor foglalkozik a művészettel, ha az abban megfogalmazott jelentés őt az életben izgatja, ha a jelentés jelentőséget nyer az életében. Úgy nézi a képet, mintha a való életet élné. Az a legjobb mű, amelyikben a neki legfontosabb szenvedély jelenik meg. A művészi formát nem látja, az nem kerülhet a szenvedélyei elé.

Az ilyen műélvező vak a szintaxisra.

Ahogy vannak színvakok, úgy vannak szintaxis-vakok is. Mivel a tömegek lázadása óta a tömegek is élvezhetik a művészetet, de műveltségük nem lépi át az élet ismeretét, így a szenvedélyek határait: ők határtalanul szenvedélyesek.

Ezért nem népszerű, mert nem is lehet népszerű a 20. század kutató avantgárdja; még akkor sem, ha építő jellegű.

Mégis, a művész képet, képi formát fest, nem embert vagy tárgyat.

A festett kép és a technikai kép a korábbi századokban

Az intuícióba vetett hit a művészek legtöbbszörében szemben áll az analitikus-logikus úton nyerhető ismeretszerzéssel. A vizuális intuíció segítségével, melyet belső látásnak is nevezhetünk, hisznek abban, hogy ők a dolgokról nemcsak új, de fontosabb és helyesebb képi sejtelmekhez juthatnak, mint azok, akik a tapasztalati, az érzéki adatokat és a logikai struktúrákat ésszerűen elemzik, hogy azokat koncepciók elképzelések szerint rendezzék.

A művészek az ésszerűt és az intuíciót egymással szembeállítják, noha különböző módon lehetnek termékenyek és mindketten tévedhetnek is. Az ésszerű nem juthat el bizonyos területekre ahová az intuíció eljuthat, viszont az intuíció sem jut el bizonyos másfajta területekre, amelyekre a logikus következtetések eljuthatnak.

Ez a furcsa szembenállás azért van, mert a művészeti főiskolákban hiányzik a logikai, a vizuális logikai képzés éppen úgy, mint az „aktuális” tudományos világnézet közvetítése; de a művészek sem hajlamosak a megfelelő szintű logikai vagy tudományelméleti önművelésre. DESCARTES szerint „– A józan ésszerű van legigazságosabban elosztva ezen a földön, mert még senki sem tiltakozott, hogy neki túl kevés jutott volna belőle.” Sokfajta művész létezik, de az elmaradisták vannak a legnagyobb számban.

A festett képi forma és az ésszerű technikai forma évszázadokig külön utakon járt. A festett képi forma története mint művészettörténet vagy mint morfológia, az eddigi értékelések szerint ismert. A forma másik útjának történetét megkísérletem

„Az ésszerű forma technikai és természeti eredete, 1993”

című írásomban röviden összefoglalni. Ezeket a gondolatokat szeretném még a következőkkel kiegészíteni:

A festészet, ill. a festett állókép a 20. század végén teljesen új helyzetben találja magát. Ez a helyzet még drámaibb, mint amikor 1838-ban a francia DAGUERRE felfedezi a fényképezést és szintén 1838-ban az amerikai festő és szobrász MORSE SÁMUEL a Morse-távíró. E két eljárás a jövő két lehetséges útját indította el: az analóg és a digitális utat.

Akkor is és most is a forradalmian új technikai lehetőségek merőben újszerű képek előállítására adnak lehetőséget.

Akik koruk tudományát összhangba tudják hozni belső, személyes világukkal, azok jutnak el az ésszerű forma szintéziséig. 1619-ben jegyzi fel DESCARTES, hogy „– Felfedeztem egy csodálatos tudomány fundamentumait”. Minden addigiban kételkedett és módszerében csakis saját gondolataira, értelmére hallgatott, azokból csakis azokat fogadta el, amelyeket lelkiismerete szerint tisztának és világosnak talált.

Módszere személyes, ez működteti intuícióját, és hogy e módszert univerzálissá tágítsa, az egész világot az értelem elveiből, a velünk született eszmékből építi fel.

Ilyenek pl. a logika alapelvei, melyek velünk született jellege nem úgy értendő, hogy már az újszülöttek is ismerik, hanem úgy, hogy pusztán gondolkodás révén rájuk tudunk találni.

Egy másik elv az analitikus geometria, melynek révén meg lehet alapozni a tudományos igazságok helyes módszerét. A tudást biztos alapokra akarta helyezni, hiszen mint írta: „– A matematika igazságai tisztán és világosan beláthatók”. A világ dolgait, minőségeit mennyiségi viszonylatokra próbálja visszavezetni.

Ezzel a módszerrel PÜTHAGORASZ után az újkorban DESCARTES -al még egyszer kezdetét veszi a matematikai modellekben való gondolkodás.

Az új helyzetben előtűnik a régi bölcsesség: az ember megértheti a természet nyelvét, hiszen ő is a természet része.

„– Nézz magadba, benned van az igazság!”,

„– Ismerd meg tenmagadat” – szólított fel minket a delphi -i jóda,

„– Gondolkodom, tehát vagyok” – valamint

„– Felfedeztem egy csodálatos világ fundamentumait” – mondta DESCARTES,

„– ... a semmiből egy új, más világot teremtettem” – írta BOLYAI JÁNOS 1923-ban, amikor felfedezte a szintén független nem-euklideszi teret,

„– Az ész halála szörnyeket szül” – fogalmaz GOYA, mert a kor drámáit csak ésszel lehet túlélni.

A szám és az etika kapcsolata

Gondolkodásunk és életünk, azaz érdekeink világa két különböző kapcsolatban lehet egymással. Ezt a kapcsolatot elménk elhatározása teremti meg:

1. Az etikus gondolkodás.

Elménk összefüggő egységnek tekinti a gondolkodást és az életet, ezért felelősségtudattal kezeli önmagát éppen úgy, mint az élet dolgait és az emberi kapcsolatokat.

2. Az etika nélküli gondolkodás.

Elménk különállónak tekinti a gondolkodást és az életet / érdekeinket, ezért külön-külön, azaz tetszőlegesen gondolkodik önmagáról éppen úgy, mint az életről, mint az emberi kapcsolatokról és nem érez irántuk felelősséget.

A gondolkodásnak ezt a módját instrumentális észnek nevezik.

A szakaszosság logikai elvű szervezettségéből fakadó gondolkodás kibontakoztatása a matematika: mennyiségek és minőségek viszonyáról szóló csakis igaz kijelentések halmaza.

A matematikai gondolkodás a 20. század közepére eljutott a mesterséges intelligencia struktúráihoz, amelyeket az igen és nem verbális nyelvezetével, ill. a kettes számrendszer segítségével szoktak kódolni.

Az etikus gondolkodás és az igaz kijelentések kettes számrendszerben való kifejezésének első megnyilatkozását JÉZUS szavaiban találjuk meg.

„– Mondjátok, hogy igen, igen, vagy nem, nem.
Minden ami ezen túl van, rossz.”

Vagyis informatikai nyelven fogalmazva:

Mindazt, ami az igen-en és a nem-en túl van,
hibás adatkezelésnek mondhatjuk.

Újítani gondolatot vagy nyelvet lehet

A gondolati változások lelkünkben történnek. Ennek adunk művészként formát, képnyelvi kifejezést, megújított analóg vagy digitális szintaxis segítségével.

Történelmileg:

Az ókori társadalmakban a beavatottak a kozmológián alapuló spekulációvá alakítják a teológiai misztikumot, a közösség számára megteremtik a mítoszt.

Az újkorban a beavatottak megfogalmazzák a teológia lazuló formáját.

Az ateista gondolkodás a dogmatika meggyengülésének, majd tagadásának következménye. Ezért LEONARDO empirikus kezdeményezése könnyen érvényesült. A tudósok elutasították a megmerevedett dogmákat és kialakították saját használatukra az intellektuális autonómiát.

A tudomány önállósult, a kutatásban megerősödött az empirikus-kísérletező gondolkodás.

Egy bizonyos idő elteltével óriási mennyiségű szaktudás halmozódott fel: felmerült a tudásmennyiség rendszerezésének és integrálásának az igénye. Ekkor lépnek fel az enciklopédisták.

A függetlenné vált tudomány legitimálni akarta önmagát: kidolgozta a természet törvényszerűségeinek szabad fogalmait – ezek a természettudományos tételek; másrészt kidolgozta a szabad, a tiszta gondolkodás módszertanát – ez a tudományelmélet.

A függetlenné vált esztétika, ill. művészetelmélet kidolgozta a szabad forma törvényszerűségeinek művészettudomány-elméleti fogalmait – ezek a modern esztétika tételei. (Ide tartozik pl. a német esztétikának egy korai fogalma: a „Kunstwollen”, a „művészet akarása” – független művészetet akarnak, független vizuális formát, nem pedig teológiai, vallási, történelmi stb. függő formát.)

A művészet érzelmi vonulatán a teológiai / vallási társadalmat összetartó eszmékben való hit meggyengülése után megszületett a politikai nemzetállam eszméje, ezzel egyidőben megszületett ennek esztétikai ideálja is, a nemzeti / történelmi festészet és szobrászat.

A művészet kutató vonalán a művészek megfestették, megmintázták, mondhatnám modellezték a rendszerelméleti érzékenységre alapuló, törvényszerűségeket kutató stílusokat. Szemükkel 100.000-szer átölelték a látható világot, mégis olyan rendszerelméleti elveket fogalmaztak meg, amelyek segítségével egyedi képeket tudtak kikövetkeztetni. Az első elementáris rendszerelméleti elvek között találjuk RIPPL-RÓNAI JÓZSEF 1890-es felkiáltását: „Egy kép legyen egyszínű. Induljon ki a fekete festékből, a kékből vagy lilából, vagy valamilyen más színből!”

Az ösztönös, az intuitív tudás, valamint a számszerű, ill. rendszerező egzakt ismeretek a 19. század utolsó harmadára majdnem egyenlő arányban halmozódtak fel. Intuíciója mellett mindenki használta természetes belátását is, de elméleti összefüggések megértésére és új elméletek kidolgozására mindez kevés volt.

A megformálás tökélyéhez az érzelmi őszinteségből fakadó tiszta érzékenység és a gondolati tudatosság elsajátítása szükséges. A modern idők nyelvezetének kidolgozásához, az ésszerű forma megteremtéséhez a 19. század utolsó harmadától új szintézisekre, újfajta tudományos gondolkodásra, az új tudományok intuitív átélésére, vagy egzakt elsajátítására volt szükség.

GEORGES SEURAT az első, aki tudományos alapra helyezi koncepcióját. Nála még egyensúlyban van a természeti és a logikai elv.

BEÖTHY ISTVÁN az első, aki csak a tiszta logikára, a tiszta matematikai alapra építi koncepcióját. (Aranysor, 1919. Budapest)

MOHOLY - NAGY LÁSZLÓ kikövetkezteti az első digitálisan kódolt képet: szintetizálja a logikát és a matematikai kódot. Ideájával szétválasztja a művészt és a kivitelezendő művet, amelyet más is realizálhat. (Telefonkép, 1922.)

Itt szeretnék még egyszer utalni arra, hogy az új szintaktikai szintézisek az új kölcsönhatások tudatos megfogalmazásával lehetségesek:

a képzőművészet: a logika és a művész személyes érzékenysége közötti kölcsönhatás eredménye,

a leképzőművészet: a logika, a természeti tárgy és a művész személyes érzékenysége közötti kölcsönhatás eredménye.

Ehhez járulnak a 19. és 20. században az egyre gyorsuló technikai forradalom képi világokat előállító készülékei. A modern idők vizuális nyelvezetének kibővítése számtalan technikai találmány segítségével válik lehetővé.

Ezen a technikai területeken is két különböző szintaktikai szintézis lehetséges és még ezek szintézise:

a generált kép: a technikai logika és a gépi érzékenység kölcsönhatásának az eredménye,

a regisztrált kép: a technikai logika, a tárgy vagy személy, és a gépi érzékenység kölcsönhatásának az eredménye,

az interaktív kép: a generált és a regisztrált kép szintézisének eredménye. *

* K. A.: Kibernetikus-elektronikus konstrukciók mesterséges érzékszervekkel, 1969–70.

A tudományos és technikai világ

gyors fejlődésének köszönhetően teljesen újfajta képi világok alakultak ki és további újak vannak kialakulóban. Minden új technikai szintézis új vizuális szintaxisok megfogalmazására, új képi világok kialakítására ad lehetőséget.

A következőkben néhány képi módszert szeretnék felsorolni, a teljesség és a rendszerezés igénye nélkül:

kronofotográfia

fotó

óra a képben

fotó a képben

fénymásolat

film

vetített dia

mikroszkopikus felvételek

távcsöves felvételek

elektronikus képek

űrszondák elektronikus képei

panorámaképek

grafikonok

diagramok

röntgenképek

termográf felvételek

hologramok

radarképek

videoképek

fényreklámtáblák képei

közlekedési táblák

infravörös képek

komputerkinyomtató képei

titkos írást megfejtő maszk

keresztrejtvények

virtuális valóság képei

tv-képek

kézi műszaki rajzok

komputerrel készített műszaki rajzok

tömegspektrometrikus képek

lézerképek

stb.

A modern orvostudomány antropometrikai képi módszerei:

electrocardiogram ECG	:szívritmus görbéje
electroencephalogram EEG	:agyhullám
elektromiogram	:idegműködés görbéje
spirogram	:lélegzés görbéje
audiogram	:hallás görbéje
ultrahang	:szervek képi megjelenítése
termogram	:hőkép
szcintigram	:szervek radioaktív fölvevő képességének megjelenítése
karyogram	:kromoszómák képe
szonogram	:hang spektrumának képe
magnetogram MRI	:mágneses tér képe
ultraibolya felvételek	
ultravörös felvételek	
stb.	

A rendőrség képi módszerei:

dactyloscopia	:ujjlenyomatok képei
stb.	

Másolt képi minőségek:

reprodukciók
foto-ofszet nyomatok
másolatok
stb.

Többször másolt képi minőségek:

a nézőtérén videóval felvett mozifilm, másolva, majd vetítve,
másolatok másolatai,
stb.

A művészek megfogalmazzák a látás új nyelvét (a módszert),
a világ új képét (a formát).

Egyre inkább a művészeti gondolkodás, a művészeti érzékenység rendszerezésével, rendszerelvűségeivel, rendszereivel foglalkoznak, nem pedig az egyedi esetlegességekkel. Ezt nevezik a 20. században vizuális kutatásnak: minden komoly művészeti törekvés esztétikai és tudományos elvek integrációjából született – akár intuitíve, akár tudatosan.

Gondolkodás és szemléletesség kapcsolata

A tudományos-logikus gondolkodás a dolgok, a jelenségek szemléletes, egyedi jegyeit kiszűri, hogy általános eredményekhez, törvényszerűségekhez juthasson. Ezzel szemben a vizuális-logikus gondolkodás a dolgok, a jelenségek szemléletes formáit teremti meg, a törvényszerűségekből levezetett képi forma egyedi jelenségeit. (Természetesen léteznek a belső világ és a külső világ törvényszerűségei.)

Végtelen számú levezetett forma, levezetési irány, kikövetkeztetési lehetőség, transzformáció lehetséges: ezt nevezzük a formálás szabadságának.

Ha ezt nem így tesszük, akkor szabadosan bánunk a képi formálás eszközeivel.

Ha tudatosan vagyunk szabadosak, akkor kép-ellenesen tevékenykedünk, képi zavart keltünk.

Ha öntudatlanul, akkor buta képet festünk.

A zavartalan munkához zavartalan körülmények kellenek – ezek a szabadság előfeltételei:

- a) hozzájuthassunk az összes tényhez,
- b) figyelembe vesszük az összes elérhető ténnyt,
- c) ne önkényesen, hanem az autentikus szándékok szerint rendezzük a tényeket,
- d) céljainkat szabadon, minden befolyás nélkül megfogalmazhassuk.

- Az einsteini relativitáselméletből sajátos irracionális gondolkodásmód sugárzik: EINSTEIN és az őt követő fizikusok nem tudtak minden tapasztalati ténnyt a józan ész ítéletével összeegyeztetni. Türelmetlenül kitalálták, hogy a dolgokat bármilyen módon felfoghatjuk. Természetesen a dolgok nem csak egy, hanem több különböző logika szerinti összefüggésként értelmezhetőek, hiszen komplexitásuk erre lehetőséget nyújt: Gondolkodásunk általánosan érvényes útjai ezért mindig összeegyeztethetőek legyenek a józan ész magyarázataival is.

Leíró, deskriptív gondolkodásunk így három fajtájú lehet (az ember természetéből fakadóan) :

1. Aki hajlandó a tapasztalati tények magyarázatakor a józan eszéhez ragaszkodni, arról azt mondjuk, hogy van realitásérzéke.
2. Aki nem tud a tapasztalati tények magyarázatakor a józan eszéhez ragaszkodni, arról azt mondhatjuk, hogy van irrealitásérzéke.
3. Aki tudatosan nem ragaszkodik a tapasztalati tények magyarázatakor a józan eszének ítéletéhez, az tudatosan megtéveszteni, tudatosan manipulálni akar. Őről azt mondhatjuk, hogy van a megtévesztéshez érzéke.

A spekulatív gondolkodásnak századunkban ilyen útjai vezettek a posztmodern szemlélet érték-relativitásához.

A szellemi képeknek 6 lehetséges egzisztenciális területe van:

1. egymás között (a múlt és a jelen képei),
2. a másodlagos és a harmadlagos, tehát a hígított képek között,
3. a manipulált képek között (szoc-reál, Nazi Kunst stb.),
4. a képellenes képek között (pl. fluxus: tudatosan romboló),
5. a puritán közegben (protestáns, zsidó, arab stb. kép nélküli térből kitiltottan, tehát ignoráltan),
6. a nem-szellemi képek között (giccs, reklám, tudományos, technikai stb.).

A szabad függetlenség és a szabados függetlenség

két, egymástól gyökeresen eltérő magatartás. A szabad az építkező, szervező, teremtő, tehát konstruktív (nem stílár, hanem strukturális értelemben), a szabados pedig szétszedő, szétsziláló, romboló, tehát dekonstruktív (szintén nem stílár, hanem strukturális értelemben).

A szabad függetlenség stabilizálja, a szabados függetlenség destabilizálja, zülleszt a szellemi és a nem-szellemi ember tevékenységét, ill. annak következményeit.

A szabad független művészet önmagáról gondolkodik, azaz megkísérli megérteni önmagát. A legnehezebb feladatra vállalkozik: megkísérel befelé látni. A kutatás erről szól.

A befelé látás a tudományban:

a folyamatok mozzanatainak megértése egyenlő az őket működtető erők matematikai / strukturális megértésével és képletekben való megfogalmazásával.

A befelé látás művészetben:

„A folyamat/ok mozzanatainak formai alakulása a belső és a külső erők következménye.” *

Ezek matematikai / strukturális megértése és képnyelvi paraméterekben való megfogalmazása jelenti a belső látást.

Ezeket a képnyelvi paramétereket nevezem struktémáknak, kromémáknak és perceptémáknak. „Az adatok a hely struktúráira (struktémák) és a jelölést képviselő érzéki elemek (kromémák) metrikus fokozataira vonatkoznak. Aktualizálásukból, ill. szintézisükből keletkeznek a vizuálisan érzékelhető perceptémák.” **, ***.

* K.A.: Az átalakuló plasztikusság, 1969.

** K.A.: Az átalakítás elve – a transzformációk elmélete, 1977.

*** K.A.: Alapelvek és következtetések, 1993.

A befelé látás kutatása általában: az alapkutatás, a MAG kutatása.

Újítani akkor tudunk, amikor a MAG -ban működő és a vizuális folyamatok formációit létrehívó erőkkel kapcsolatban új axiómát találunk. Az új axióma segítségével megfogalmazhatjuk az új szintaxist, a látás síkján az új formát.

A 20. század elején három általános elképzelésből indultak ki:

1. az európai tudósok kis csoportja megfogalmazta az autonóm tudomány ideáját,
2. az európai művészek kis csoportja megfogalmazta az autonóm művészet ideáját,
3. egy európai művész megfogalmazta az autonóm művészet anti-ideáját:
MARCEL DUCHAMP, Ready-made, 1913.

A tudomány kizárólag időlegesen igaz + időtlenül érvényes kijelentéseket fogalmaz meg,

a művészet kizárólag örök időkre igaz + időtlenül érvényes kijelentéseket fogalmaz meg,

M. DUCHAMP anti-ideája működésképtelen kijelentést fogalmaz meg:
a terméketlen pusztába, a senki földjére viszi a vizuális szintaxist.

„ – Nincs megoldás, mert nincs probléma” – mondja, ezért

anti-ideája nem művészeti idea, hanem csak tagadás. Viszont anti-ideájával a vizuális semmit valaminek deklarálja, mert vécékagylóját mint művet kiállító teremben, esztétikai közegben kiállítja: ezért álszent és cinikus. M. DUCHAMP a szellemi impotenciáról akarja elhitetni, hogy potencia: csak rombolni akar és provokál – sem gondolatot, sem nyelvet nem tud megújítani.

Még a foci nyelvén is így fejezzük ki magunkat:

Aki jó formában van, az eredményes, az gólt rúg,

aki formán kívül van, az eredménytelen.

M. DUCHAMP anti-ideájával feladta a világ szerkezete helyesebb megértésének szándékából fakadó új kép, új szintaxis kutatását: ezzel utat nyitott az absztrakt értelem nélküli tetszőlegességnek, a gátlástalan szabadosságnak. Mentalitásának évtizedekkel későbbi mértéktelen felértékelése azért vált lehetségessé, mert a posztmodern attitűd a duchampi léha szabadossággal, mint „zseniális őssel” akarta önmaga

~~LENNE KELLENE~~ legitimációját megeremteni.

A kérdés mindig és mindenütt ugyanaz: megszületik-e az új forma?

A szabadság a valamit igenli, a szabadosság a semmit.

Tiszta érzékenységünk

3 forrásból táplálkozik:

- a szemünkön áthaladó végtelenségekből
(a folyamatos látásból),
- az agyunkon áthaladó végtelenségekből
(a folyamatos gondolkodásból),
- a lelkünkön áthaladó végtelenségekből
(a lelki élet folyamataiból).

Képkalkuló fantáziánk a személyesen elképzelhető végtelen folyamatokból, mondhatnám univerzumokból gyűjti össze mindazt, amely kutatásunk tárgyává válhat. E kutatások alapján tudjuk kialakítani szemléleti formáinkat, szemléleti formáink alapján koncepciókat, koncepciónk alapján műveinket. Kategóriákat állíthatunk fel a lehetséges végtelenségeknek:

1. Az ember nélkül is létező végtelenségek:

- a fények univerzuma
- a helyek univerzuma
- a mennyiségek univerzuma
- a kapcsolatok univerzuma
- a változások univerzuma

2. Az emberi szellem által alkotott elméleti végtelenségek:

- a színek univerzuma
- a világosságok univerzuma
- a kiterjedések univerzuma
- a számok univerzuma
- a terek univerzuma
- a tömegek univerzuma
- az idő univerzuma
- a ritmusok univerzuma

3. Az emberi érzékenység, azaz a megismerés végtelenségei:

- a figyelem irányainak univerzuma
- a lényeglátások univerzuma
- a szervezések (koordinálások) univerzuma
- a koncentrálások univerzuma

4. Az emberi megismerés tartalmai közül akceptált végtelenségek:

- az egyéni lelki élet, ill. az egyéni fiziológiai adottságok sajátosságaiból fakadóan bizonyos tartalmakhoz egyéni vonzalmak vagy elutasítások alakulnak ki.
- Ezek az egyéni univerzumok.

Kovács Attila

Budapest,

1997 nyara – 1998. 01 – 22.

Az ész-szerű forma technikai és természeti eredete

Ez év októberében és decemberében festészeti kurzust fogok tartani azoknak, akik a vizibiliákkal, a látható dolgokkal kapcsolatos analitikus, elemző gondolkodás iránt érdeklődnek.

Néhány elméleti megjegyzéssel és 74 dia bemutatásával minimális, vázlatos képet szeretnék nyújtani néhány régi technikai elképzelésről, és a 10-es, 20-as és részben a 30-as évek, főképp magyar művészeinek az ész-szerű formával kapcsolatos eredményeiről, ill. az ezekhez vezető utakról.

A misztikus és logikus,
az intuitív és tudományos,
a természeti és technikai,
vagy
a beleérző és ész-szerű

gondolkodás utja, módszere a világ fizikai és metafizikai megismerésének kezdetétől fogva két különböző, de egymást kiegészítő lehetősége.

A legnagyobbak, akár filozófusok, akár művészek, akár tudósok voltak, megpróbálták e kettőt összehangolni. Az ógörög felvilágosodás kezdetén HERAKLEITOSZ mondja:

"Amennyiről látás, hallás, megismerés van,
azt én mind többre tartom."

vagy

"Ezt a kozmoszt itt, amely ugyanaz mindenkinek,
sem isten sem ember nem alkotta, hanem volt mindig
és van és lesz örökké élő tűz, amely fellobban
mértékre és kialszik mértékre."

Ez az elmélet, noha a tudomány többé már nem fogadhatja el, szellemében mégis tudományos. Tapasztalati és univerzális nyelvezeti kérdéseket vet fel.

Az ujkorban DESCARTES és a felvilágosodás filozófiai eszméi, a lassan kísérletezni kezdő művészek és a GALILLEIvel kezdődő kísérletező tudomány és technika teremti meg azt az ujszerű észjárást, következtetési, logikai módszert, mely az új idők analitikus és

szintetikus eredményeihez vezet.

Az angol és a francia felvilágosodás óta a filozófus, a művész és a tudós társadalmilag függetlenné válik, feladatait többé nem a nemességtől vagy az egyháztól kapja, ill. nem is tőlük kéri, hanem önmagának teszi fel kérdéseit és megpróbál ezekre egyéni, mindenki mástól független válaszokat adni.

A festés két műveletet kapcsol össze:

1. festéket hordunk tubusból a vászonra,
2. gondolkodunk.

Ahogy a filozófia, a művészet és a tudomány megteremtette önmaga kutatási feltételeit, az alkalmazott tudományok a technikai forradalmat, úgy teremtték meg a festők is az impresszionizmustól kezdve önmaguk kutatási feltételeit és forradalmaikat.

+

Az ész-szerű forma technikai eredetéhez néhány információ:

Még a XVIII.sz-d-ban is csak elvétve bukkan fel egy-egy feltaláló. A hírközlés, a távközlés egyik igen eredeti ötlete a Pest-Budán élő CHUDY JÓZSEF zeneszerző és karmester találmánya, aki 1752-ben született Pozsonyban és 1813-ban, 61 évesen Pesten halt meg. Kétfajta távközléssel kapcsolatos találmánya volt. Egy optikai és egy akusztikai távközlő berendezés.

Az optikai távközlőt CHUDY JÓZSEF 1787-ben Pozsonyban fedezte fel. 1795. március 1-én bemutatta találmányát a porosz királynak. Az eszköz egyszerű, hosszukás doboz, melynek oldalán öt lyuk van egyenlő távolságra. A lyukakat táblák fedik. A táblák kinyitásával láthatóvá lesznek a lyukak mögött elhelyezett fényforrások. A világos és a sötét elem kombinációi betűket jelentenek, mint azt a vetített ábra mutatja. Ez a CHUDY-féle optikai távközlő betűket továbbított volna, amelyeknek szavakká, majd mondatokká kellett volna összeállniuk. CHUDY JÓZSEF koncepciója az IGEN - NEM logikájára épül, így a modern idők logikai kódolása egyik előfutárának is tekinthetjük.

+

A másik optikai-mechanikai berendezés P. BLASILIIUS SINNER találmánya. 1795. augusztus 10-én Trier-ben mutatta be magánszemélyeknek. Nyilvános bemutatóra sohasem került sor. Mint látható, több jelet alkalmazott, melyeknek különböző irányba történő forgatása más-más betűt jelentett.

Ha végignézzük különösen a II. Világháború utáni ész-szerű formával festett munkákat, a táblában igen sok munka egyik rendszerét, ha nem egyik lehetséges ŐS-KÉPÉT pillanthatjuk meg.

MORSE SÁMUEL amerikai festő és szobrász nevét nek képei és szobrai tették halhatatlanná, hanem az 1838-ban általa feltalált és róla elnevezett MORSE-KÓDés elektromágneses távirókészülék. Három jelet alkalmazott: rövidet, hosszut és a szünetjelet. Az olvasható betűket látható geometriai jelekké változtatta.

A tudományban LEIBNITZ 1679-ben kidolgozta a kettes számrendszert. A tízes számrendszer 10 alapja helyett a kettes számrendszer két alapot alkalmaz, és ezzel képes bármilyen számot kifejezni. Mindössze két jellel: a 0-val és az 1-el. Ezért alkalmazható a digitális programokban, ill. a számológépekben.

1801-ben JACQARD, J. megkonstruálta a lyukkártyás szövőszéket. Ezen a szőnyeg mintáját, tehát egy vizuális felületet IGEN-NEM-re ill. LYUK - NEM LYUK-ra lebontva sok-sok kártya egymás utáni sorában vizuális kódot teremt. Így automatizálja a szőnyegszövést.

+

Az ész-szerű forma természeti eredetéhez néhány információ:

Az ösztönös, az intuitív tudás, valamint a számszerű egzakt ismeretek a XIX.sz. utolsó harmadára majdnem egyenlő arányban halmozódtak fel, így majdnem egyenlő nyomatékkal hatottak az emberek, így a művészek tudatára is.

Az önmagában, önmaga természetében tehetséget sejtő ember intuíciója^a saját lényében és a világban rejtett tudás megérzésének misztikumával kezdődik.

Az intuícióba vetett hit a művészek legtöbbszörében szembenáll az analitikus-logikus úton nyerhető ismeretszerzéssel. Az intuíció segítségével, melyet belső látásnak is nevezhetünk, hisznek abban, hogy ők a dolgokról nemcsak új, de fontosabb és helyesebb képi sejtelmekhez jutnak, ellentétben a tapasztalati, az érzéki adatok ész-szerű elemzésével és gondolati, koncepciók összefüggések szerinti rendezésével.

Az intuíciót és az ésszt egymással szembeállítják, jóllehet mindkettő tévedhet. Az intuíció annyiban, hogy bizonyos területekre el sem jut, az ész viszont többnyire korlátozott. DESCARTES szerint "A józan ész van legigazságosabban elosztva ezen a földön, mert még senki sem tiltakozott, hogy neki túl kevés jutott volna belőle.

GALILEI és DESCARTES idejében alakul ki az a modern, máig érvényes intellektuális etika, amely nem ismer önmagán kívüli autoritást. Az ujkor legnagyobb drámájának, a vallási dogma és a kísérleti tudományos gondolkodás összeecsapásának nyitánya, első nagy szimbóluma: GALILEI perbefogása. Koncepciók per a hatalom és a szabad gondolkodás között. A gondolkodók legnagyobbjai mindig is tudták, hogy nincs különböző hatásfoku igazság, mert az igazság oszthatatlan.

Ha a gondolkodás területére lépünk, akkor célunk nem csak az, hogy igazi, valódi tudásra tegyünk szert, hanem az is, hogy kifejezést adjunk gondolkodásunk eredményének. Gondolataink kifejtése csak nyelvi, nyelvezeti formában lehetséges, vizuális, verbális stb. nyelven. S mivel igazi, valódi tudásra akarunk szert tenni, küzdenünk kell az új, független etikával felvértezve, hogy tudásunk ne legyen ezután külső dolgoktól függő. Ebből következik mind a tudásnak megfogalmazása, mely ettől kezdve autonóm, tehát nem ismer önmagán kívül más autoritást. A szabadságharc az szabadságharc. Ezzel a szabadságharccal kezdődik az autonóm szín és az autonóm forma, magyarán minden, ami ész-szerű a vizuális művészetekben.

Más szóval: akik képesek koruk tudományát összhangba hozni belső, személyes világukkal, azok jutnak el az ész-szerű forma szintézéséig. 1619-ben jegyzi fel DESCARTES, hogy "Felfedeztem egy csodálatos tudomány fundamentumait." Minden addigiban kételkedett és módszerében csakis saját gondolataira, értelmére hallgatott, azokból csakis azokat fogadta el, amelyeket lelkiismerete szerint tisztának és világosnak talált. Módszere személyes, ez működteti intuícióját, és hogy e módszert univerzálissá tágítsa, az egész világot az értelem elveiből, a velünk született eszmékből építi fel. Ilyenek pl. a logika alapelvei, melyek velünk született jellege nem úgy értendő, hogy már az újszülöttek is ismerik, hanem úgy, hogy pusztán gondolkodás révén rájuk tudunk találni.

Egy másik elv az analitikus geometria, melynek révén meg lehet alapozni a tudományos igazságok helyes módszerét. A tudást biztos alapokra akarta helyezni, hisz mint írta: "A matematika igazságai tisztán és világosan beláthatók." A világ dolgait, minőségeit, mennyiségi viszonylatokra próbálja visszavezetni. Ezzel a módszerrel kezdetét veszi a matematikai modellekben való gondolkodás.

Az új helyzetben előtűnik a régi bölcsesség: Az ember megértheti a természet nyelvét, hisz ő is a természet része. Nézz magadba, benned van az igazság.

- Ismerd meg tenmagadat, mondta a delphii jósdá.
- Gondolkodom, tehát vagyok, valamint
- Felfedeztem egy csodálatos tudomány fundamentumait, mondta DESCARTES.
- A semmiből egy új, más világot teremtettem, mondta BOLYAI JÁNOS 1823-ban, amikor felfedezte a szintén független nem-euklideszi térteret.
- Az ész halála szörnyeket szül, mondta GOYA, mert a kor drámáit csak ésszel lehet túlélni.

Visszatérve a második rész kezdetéhez:

Az ösztönös, az intuitív tudás, valamint a számszerű egzakt ismeretek a XIX.sz. utolsó harmadára majdnem egyenlő arányban halmozódtak fel.

Tehát intuiciója mellett mindenki használja természetes eszét is, de elméleti összefüggések kidolgozására és azok megértésére mind ez kevés. A megformálás tökélyéhez az érzelmi őszinteség és a gondolati tudatosság elsajátítása szükséges. A modern idők nyelvvezetésének kidolgozásához, az ész-szerű forma megteremtéséhez új szintézisre, újfajta tudományos gondolkodásra, az új tudományok intuitív átélésére, vagy egzakt elsajátítására volt szükség.

Az ész-szerű forma kutatásának, tehát a szerkesztéssel összekapcsolt vízió egyik előfutára LEONARDO, amennyiben őtől származik az első ismert anamorfózis. 1485-re datálják. Egy forma az őt megelőző formából származik geometriai transzformáció segítségével. Minden anamorfózisnak két nézete van. A totális nézet és abból a bizonyos pontból, ahonnan nézve szemünk a reális perspektivikus tárgyat rekonstruálja.

..... WILLIAM SCROTS: VI. Edward képmása, 1546.

..... A fiatalabb HANS HOLBEIN: Küldöttek, 1533.

A totális nézet igen expresszív, tárgyiassága szinte el-
tűnik, irracionális elemet kever a többi forma közé.

..... A koponya rekonstruált képe, egy bizonyos nézőpontból
tekintve.

..... Ismeretlen dél-német művész, 1550. Ez az anamorfózis to-
tális nézete. Igen élénk, expresszív.

Az ANAMORFÓZIST képi szimbólumnak is tekinthetjük: A világ érthe-
tetlen és átláthatatlan, de ha értelmünk megtalálja a helyes
nézőpontot, akkor megérthetjük, mert képesek vagyunk rekonstru-
álni a látható realitást.

..... Példa az anamorfózis szerkesztésére.

..... Példa az anamorfózis szerkesztésére.

A XVII. szd-ban főképp francia festő-matematikusok fejlesztették
tovább az anamorfózist.

A XX.sz-d-ban különböző logikai vagy beleérző logikus utakon követ-
keztetik ki a feltaláló művészek az ész-szerű forma elődjét.

PICASSO érzelmi és értelmi dühe lépi át először a GIOTTO utáni
perspektivikus koncepciót az Avignoni kisasszonyok c. képével.

Rövid idővel a kép elkészülte után BRAQUE azt mondja:

A PABLO PETRÓLEUMOT IVOTT.

A következőkben néhány idézetet szeretnék felolvasni, melyek tö-
mörebben és hitelesebben megvilágítják a kort és hangulatát, mint
saját szavaim:

PICASSO: Matematikát, trigonometriát, kémiát, pszichoanalízist,
muzsikát és még nem tudom mit hoztak szoros kapcsolatba
a kubizmussal azért, hogy megmagyarázhassák. Mindez nem
volt más mint irodalom, majdnem azt mondom, képtelenség
és ahhoz a szomorú eredményhez vezetett, hogy az embere-
ket elméletekkel vakították el.

BOCCIONI: Korunk plasztikus stilusa felé haladva meg kell élni az
impresszionista megújulásból eredő érzékelést, ~~el kell~~
felejtetni a való hagyományos szemlélésének merevségét,
egyetlen formában kell felfogni és meghatározni azt a
plasztikus kapcsolatot, mely a tárgy ismerete és megje-
lenése között fennáll ... A benyomás tehát időtartam-
ban, lefolyásának egyetlen formáján keresztül fog élni.

Az emberiség nagy szíve és nagy értelme ma a pontosság-
ból, szabatoságból és pozitivizmusból álló férfikor
felé halad.

APOLLINAIRE, 1913: Az új művész-festőknek erősen szemükre vetették, hogy sokat foglalkoznak a geometriával. Mindenesetre a mértani ábrák képezik a rajz alapját.

A geometria, melynek tárgya a tér, annak kiterjedése és összefüggései, minden időben a festészet zsinórmértéke volt.

Mindmáig a három euklideszi dimenzió elegendő volt azoknak a nyugtalanságoknak a levezetésére, melyeket a végtelenség érzése kelt a nagy művészek lelkében.

Az új festők nem kevésbé tartják ajánlatosnak a mértannal való foglalkozást, mint a régiek. Azt is lehetne mondani, hogy a geometria a plasztikus művészetek számára ugyanaz, mint a nyelvtan az írás művészete számára.

Ma a tudósok nem foglalkoznak többé az euklideszi geometria három dimenziójával. A festők természetes, mondhatni ösztönös módon odáig jutottak, hogy a tér olyan lehetséges új kiterjedéseivel foglalkozzanak, melyek, a modern figuratív nyelvezetében, röviden a negyedik dimenzió fogalma alatt foglalhatók össze.

+

A plasztikus erények: a tisztaság, az egység
és az igazság ...

PLINIUSBÓL ismeretes APELLÉSZ és PROTOGENÉSZ története.

Ez jól megvilágítja azt az esztétikai gyönyörűséget, mely az ellentétben nyugvó szerkezetből származik. APELLÉSZ egy napon kiköt Rhodosz szigetén, hogy lássa az ott lakó PROTOGENÉSZ műveit. Az éppen távol volt, amikor APELLÉSZ a műterembe érkezett. Egy öregasszonyt talált, aki egy festésre előkészített vásznat őrzött. APELLÉSZ ahelyett, hogy meghagyta volna nevét, olyan finom vonalat húz a vászonra, hogy nem lehet nála jobban sikerültet találni. PROTOGENÉSZ, visszatérve felfedezi APELLÉSZ keze nyomát és föléje egy másik, eltérő színű vonalat húz, de még vékonyabbat, úgy hogy nem is

két, hanem majdnem három vonal látszott a vásznon.

+

A fiatal, avantgárdista iskolákhoz tartozó művész-festők titkos célja megteremteni a tiszta festészetet. Ez teljesen új plasztikus művészet, ... és még nem olyan elvont, amilyen szeretne lenni. Az új festők legnagyobb része matematikát művel anélkül, hogy ezt ismerné, de még nem hagyták el a természetet, sőt türelmetlenül kérdezzgetik, vajon megtanítaná őket életutjuk megtalálásában ?

Ahogy a tizes években gyorsan, de áttevődik a hangsúly a tárgyi megjelenítés formai kutatásáról a tárgyi forma szerkezeti kutatására, úgy tevődik át a hangsúly 1919-től a 20-as években a tárgyi forma szerkezeti kutatásáról a tiszta, minden más tulajdonság nélküli autonóm, ész-szerű forma kutatására: pl. BEÖTHY ISTVÁN.

A kor annyira a matematika és a tudományba vetett hit lázában ég, hogy még TRISZTÁN TZARA is az 1918-ban megjelentetett DADA kiáltványát a számszerű viszonyok és a nyelvezet hangsúlyozásával kezdi. Ime így kezdődik a DADA kiáltvány 1918-ban:

Annak a varázssos szónak, hogy
DADA - mely egy ismeretlen világ
kapuja elé állította az újságírókat -
a mi szemünkben nincs
semmiféle jelentősége.

Egy kiáltvány kiadásához szükségeltetik:
ÁBÉCÉ

feltűnően elhelyezett 1-es, 2-es, 3-as
felizgulás és különféle nagy és kicsi a-k, b-k,
felsorakoztatása a széleken, stb. ... (c-k)

Számszerű viszonyok és a nyelvezet hangsúlyozásával kezdi és számszerű rendben fogalmazza második, 1920-ban írt kiáltványát is

A gyenge és keserű szerelemről szóló kiáltvány

címmel, és rendezi az "üvölts" szót a kiáltvány végén függőlegesen és vízszintesen rendezett tömbbe, 7-szer 21 sorba, minden romboló, destruktív, logikát eltörölő és utálkozó szándékával valószínűleg

nem tudatos ellentétben.

[illegible]

A filozófiában a nyelvre vonatkozó kutatások közül LUDWIG WITTGENSTEIN szintén 1918-ban befejezett, az I. világháború lövészárkaiban katonaként lejegyzett Logikai-filozófiai értekezésének első tíz, számozott mondata így hangzik:

1. A világ mindaz, aminek esete fennáll.
- 1.1 A világ tények és nem dolgok összessége.
- 1.11 A világot a tények határozzák meg és az, hogy ez az
összes tény.
- 1.12 Mert a tények összessége határozza meg azt, minek az
esete áll fenn, és ugyszintén mindazt, aminek az esete
nem áll fenn.
- 1.13 A tények a logikai térben - ez a világ.
- 1.2 A világ tényekre oszlik.
- 1.21 Vagy fennállhat valaminek az esete, vagy nem állhat fenn,
és ugyanakkor minden egyéb marad azonosan.
2. Aminek az esete fennáll, a tény, nem más, mint a
körülmények megléte.

2.01 A körülmények tárgyak /objektumok, dolgok/ kapcsolata.

2.011 Minden dolog lényegéhez tartozik, hogy körülmény alkotórésze lehet.

Ennek a szövegnek vizuális olvasata is konkretizálható:

1. A látható világ mindaz, aminek látható esete fennáll.

1.1 A látható világ látható tények és nem látható dolgok összessége.

1.11 A látható világot a látható tények határozzák meg és az, hogy ez az összes látható tény.

1.12 Mert a látható tények összessége határozza meg azt, minek a látható esete áll fenn, és ugyszintén mindazt, aminek a látható esete nem áll fenn.

1.13 A látható tények a logikai térben - ez a látható világ.

1.2 A látható világ látható tényekre oszlik.

1.21 Vagy fennállhat valaminek a látható esete, vagy nem állhat fenn, és ugyanakkor minen egyéb látható marad azonosan.

2. Aminek a látható esete fennáll, a látható tény, nem más, mint a látható körülmények megléte.

2.01 A látható körülmények látható tárgyak /látható objektumok, látható dolgok/ látható kapcsolata.

2.011 Minden látható dolog lényegéhez tartozik, hogy látható körülmény alkotórésze lehet.

Végezetül:

BERTRAND RUSSEL: Miszticizmus és logika, 1917-ben megjelent könyvéből szeretnék idézni, a következtetési lehetőségekre vonatkozóan:

Az előzmények bármely halmaza, amelyből korrelációk révén az esemény elvileg levezethető, az esemény egy okának nevezhető.

De az okról beszélni annyit jelent, mint olyan egyetlenségre utalni, mely valójában nem létezik.

Ennek a mondatnak is lehetséges konkretizálható vizuális olvasata.

Mégpedig többfajta tanulsággal:

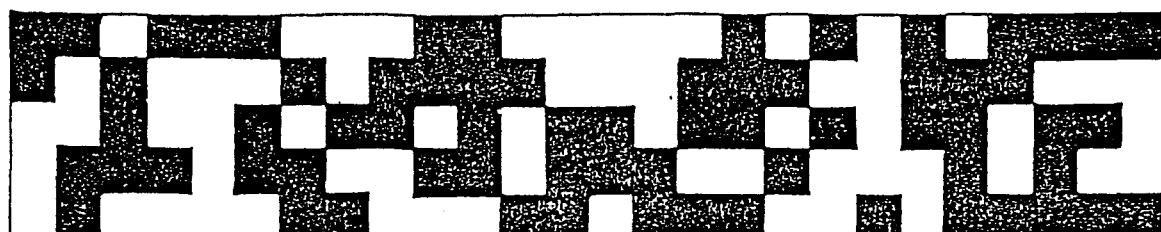
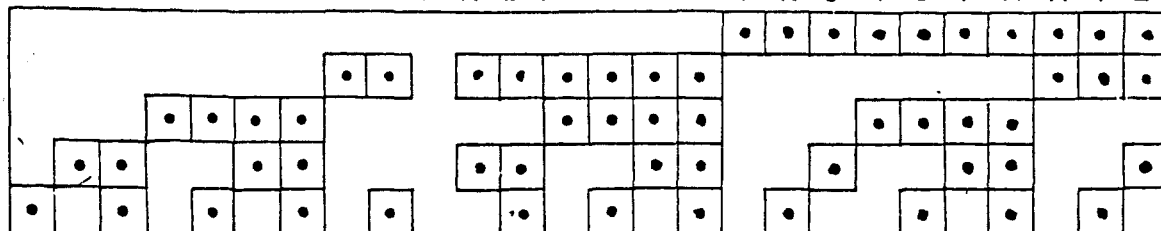
Pl.: A strukturális ujtások végtelen szabadsága képezi logikai-filozófiai, metafizikai alapját a művészi szabadságnak.

1993.04.20.

Budapest

● Licht

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z



Zwischenstaatliches Telegraphen-Alphabet Nr. 2 (1964)

■ Stromschritt-Kontakt geschlossen

1787

Abb. 3 Teil des Fünfer-Alphabetes von József Chudy (um 1795)

deckung nicht in der Lage waren, die durch die Entwicklung des Fernrohres geschaffene technologische Voraussetzung voll zu verwerten. Somit mußten diese Verfahren auf dem Stand der Signalverfahren stehen bleiben. Der einzige positive Ansatz für eine Weiterentwicklung ist in dem Vorschlag des Marquis de Worcester zu sehen, der in seinen Experimenten als erster das Problem der Erkennbarkeit verschiedener Farben über eine bestimmte Distanz angegangen war, ein Problem, das später bei der Vervollkommnung des französischen und schwedischen optisch-mechanischen Telegrafen eingehende Untersuchung erfuhr und dem die Brüder Chappe zahlreiche Versuche widmeten.

Letztlich soll hinzugefügt werden, daß sowohl die gesellschaftlichen, politischen und kriegspolitischen Bedürfnisse und Möglichkeiten die Entwicklung eines Nachrichtenübermittlungsverfahrens beeinflußt haben. Diese Anmerkung sollte durchaus verstanden sein als Aufforderung für eine neue Untersuchung der Wechselbeziehung zwischen Kommunikationsbedürfnis und Kommunikationsangebot aller in dieser Arbeit angesprochenen Perioden.

2.3. Die Bedeutung der wichtigsten Nachrichtenübermittlungsverfahren seit der Erstellung des ersten achromatischen Fernrohres bis zur Entwicklung des französischen Telegrafen durch die Brüder Chappe

Als wichtigste Verfahren seien die folgenden genannt: das System von Amonton, das schon 1690 entwickelt und 1778 von Charles François Dupuis in Mentilmontant verbessert wurde. 1788 stellte Dupuis eine Signalverbindung zwischen Mentilmontant und dem nur wenige Kilometer entfernten Bagneux her, um so mit einem dort wohnenden Herrn Fortui Nachrichten aus-

zutauschen. Diese private Nachrichtenverbindung soll bis 1792 bestanden haben⁴⁴.

Am 1. Juni 1782 ein von Condorcet der Pariser Akademie der Wissenschaft vorgelegte System des Zisterziensermönches Dom Gauthey, das wahrscheinlich eine Verbesserung des Dupuischen Telegrafen war⁴⁵. Weitgehend unbekannt und schließlich auch nicht belegbar ist die Erfindung eines optischen Telegrafen durch Christian Ludwig von Hoffmann, die zwischen Burgsteinfurt und Borghorst bestanden haben sollte⁴⁶. Die Untersuchung des „Hoffmannschen Telegrafen“ und seine Erwähnung hier schien mir deshalb geboten, weil seine Existenz in den hierüber bestehenden Veröffentlichungen niemals bezweifelt wurde. Da aber weder eine Kurzveröffentlichung Hoffmanns, von 1782 weder bibliografisch nachweisbar, noch die Autoren Reckels, Weidekamp, Träbert, Kunert und Fraatz⁴⁷ die Existenz dieses Telegrafen haben belegen können, noch im Archiv des Fürsten zu Bentheim-Steinfurt ein Hinweis hierauf zu finden ist – hier existiert lediglich eine Zeichnung des französischen Telegrafen aus dem Jahre 1824⁴⁸ – möchte ich die Existenz eines von Hoffmann entwickelten Telegrafen ernsthaft in Frage stellen.

1784 entwickelte ein in Berlin wohnender Schweizer Uhrmacher namens Christin einen mechanischen Telegrafenapparat⁴⁹. In den Jahren 1784–1795 veröffentlichte der Hanauer Entomologe⁵⁰ und hessische Consistorialrat Professor Johann Andreas Bagnus Bergsträsser (1732–1788) in vier Teilen Schriften über „Synthematographik“⁵¹.

Unter Synthematographik, von Bergsträsser auch als Signal-, Order- und Zielschreiberei bezeichnet, verstand dieser „... eine Kunst“ oder Anweisungen, nach verabredeten Signalen ebenso gut zu schrei-

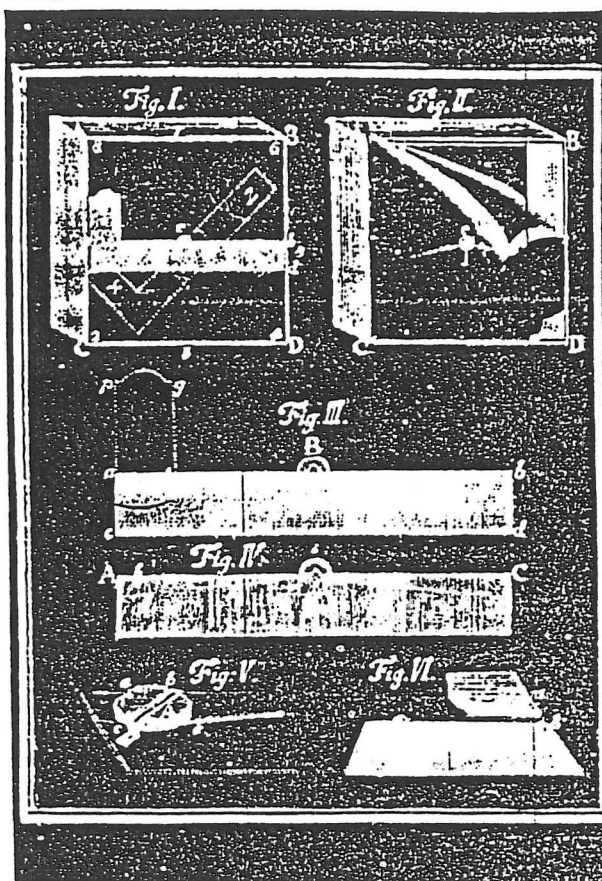


Abb. 4 Telegrafengerät von P. Blasillus Sinner (1795)

ben, wie man die artikulierten Töne einer Sprache zu Papier bringt, wenn sie uns vornehmlich entweder vorgehalten oder vorgesagt werden – an dem Ort nämlich, wohin die Schrift gestellt ist⁵².

Einen telegrafischen Versuch startete Bergsträsser am 11. Juni 1786 zwischen Feldberg – Homberg – Philippsruhe⁵³. Obwohl über diesen und andere Versuche in Kassel⁵⁴ nichts weiter bekannt ist und sie für die Praxis nie relevant geworden sind, scheinen die theoretischen Ausführungen zumindest Anerkennung auch über die Landesgrenzen hinaus gefunden zu haben. In Deutschland war es Buschendorf⁵⁵, der 1795 anlässlich einer Veröffentlichung über seinen Telegrafen am Schluß anerkennende Worte über Bergsträssers Vorschläge fand und gleichzeitig eine kritische Auseinandersetzung mit denselben ankündigte. In Schweden war es A. N. Edelcrantz, der sich 1796 kurz mit Bergsträssers Vorschlägen auseinandersetzte⁵⁶, und schließlich soll durch seine 1787 in Kassel durchgeführten Versuche der Major Freiherr von Bouchenroeder in Holland angeregt worden sein⁵⁷. Bouchenroeder veröffentlichte daraufhin ein Buch über akustische und optische Telegrafen⁵⁸: „Signalkunst für Armeen als Beitrag zur Kriegskunst“, Hanau 1795⁵⁹, und schon 1788 soll von Bouchenroeder Bergsträssers Systeme in Holland praktisch angewendet haben⁶⁰.

Weitgehend unbekannt geblieben und kaum beschrieben ist die Erfindung eines optischen Telegrafen durch den Budaer und Pester Komponisten József Chudy⁶¹. Chudy wurde 1752 in Pozsony (Preßburg) geboren und starb 61jährig 1813 in Pest⁶².

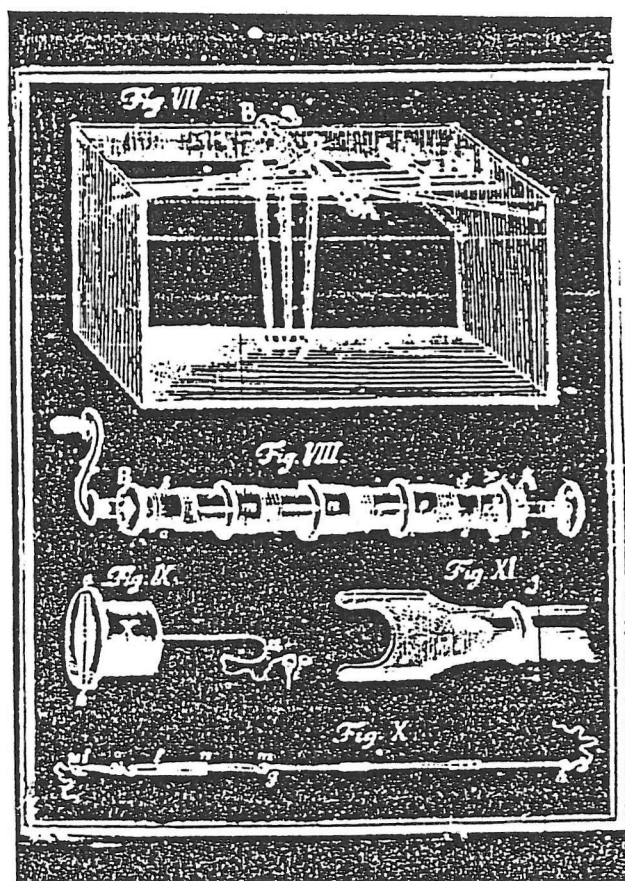


Abb. 5 Konstruktionszeichnung des Sannerschen Apparates

Während seiner Laufbahn als Dirigent, die Chudy 1785 begann⁶³, entwickelte er einen akustischen Telegrafen, den er durch seine Oper mit dem Titel „Der Telegraph oder die Fernschreibmaschine“ bekannt machte. Die Premiere fand am 3. Januar 1796 in Buda statt⁶⁴. Neben diesem akustischen Telegrafen⁶⁵ entwickelte Chudy 1787 einen optischen Telegrafen und veröffentlichte eine „Beschreibung eines Telegraphen, welcher im Jahre 1787 zu Preßburg in Ungarn entdeckt worden ist“⁶⁶. Die Veröffentlichung datiert wahrscheinlich aus der Zeit nach 1793⁶⁷. Der Anlaß zu seiner Veröffentlichung, der selbst im ungarischen Text damit begründet wird, daß Chudy sich nach einer Vorstellung seines Apparates bzw. eines ähnlichen Systems vor dem preußischen König in Potsdam das Urheberrecht an seiner Erfindung sichern wollte⁶⁸, ist sicherlich auf eine Mißinterpretation zurückzuführen, denn eine solche Vorführung in Anwesenheit des preußischen Königs fand erst am 1. März 1795 statt⁶⁹. Darüber hinaus verband beide Systeme nicht das geringste miteinander.

Chudys Telegraf bestand aus einem einfachen Kasten, dessen eine Seite mit fünf runden im gleichen Abstand nebeneinander angebrachten Löchern durchbohrt war. Die Löcher waren durch Läden verschließbar. Hinter den Luken befanden sich Lichtquellen. Durch das Öffnen und Schließen der Luken, d. h. durch die permutative Kombination dieser zwei Elemente hell und dunkel, ergaben sich insgesamt 32 fünfrangige Variationen, mit denen sich das Alphabet darstellen ließ⁷⁰. Die Darstellung der Zahlen gelang ihm nur unvollständig. Chudy erweiterte

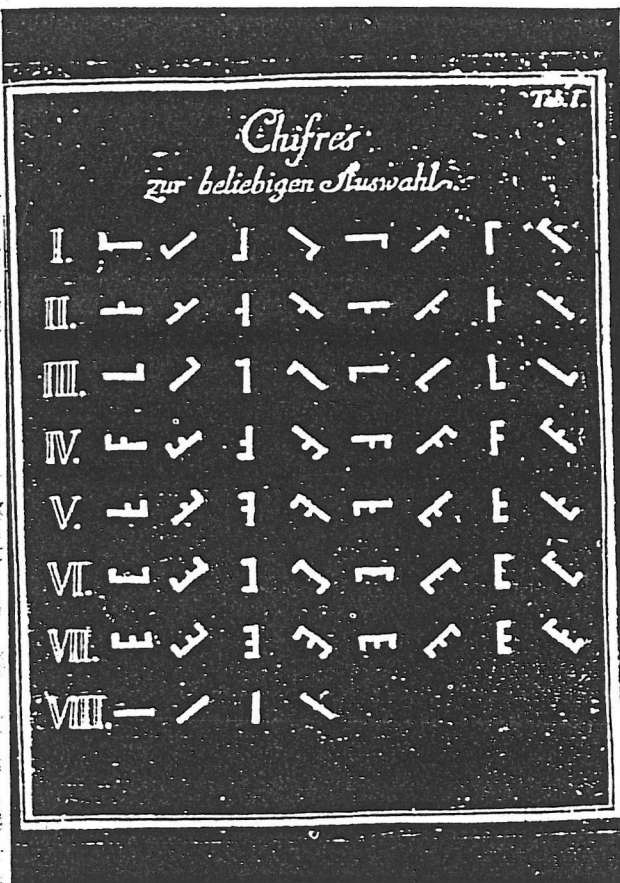


Abb. 6: Telegrafenzeichen für den Sinnerschen Apparat

seine Lichtquellen um zwei weitere Luken, um damit auch Großbuchstaben und Interpunktionen darstellen zu können⁷¹. (vgl. Abb. 3). Die hier dargestellte Abbildung des Chudyschen Fünferalphabets weist einige Fehler auf. So existierte bei Chudy der Buchstabe J nicht, und das Alphabet war durch andere Buchstaben erweitert⁷² sch, ä, o, û⁷³.

Das hier dargestellte System Chudys zeigt deutlich, daß es sich nicht um ein geniales Telegrafensystem handelte, wie dies in dem Artikel voller Nationalstolz von Dr. Lösy-Schmidt recht unkritisch herausgestellt wurde⁷⁴, sondern daß dieser Telegrafenvorschuch dieselben Mängel aufwies, mit denen auch andere, in dieser Zeit entdeckte Telegrafen behaftet waren. Die Verwendung des Fernrohres war von Chudy anscheinend gar nicht vorgesehen. Dem Anspruch letztlich, die Sache nicht gestohlen, sondern vielmehr selbständig entwickelt zu haben⁷⁴, kann man wohl bei der Betrachtung der Entwicklungsgeschichte der Nachrichtenübermittlungsverfahren nicht beipflichten, sondern ihm lediglich das Prädikat Neuentwicklung oder Wiederauffrischung eines durch die Entwicklung der optischen Telegrafen bis dahin überholten Systems zubilligen. Das letzte System dieser Art war das des Jesuitenpaters Paulians aus dem Jahre 1761.

Zum Schluß möchte ich auch noch die von Lösy-Schmidt kühn geschlagene Verbindung zwischen dem Chudyschen System und dem elektrischen Schnellgrafensystem mit Typendrucker von Jean Maurice Emile Baudot aus dem Jahre 1869 relativieren⁷⁵. Der Baudotsche Schnelltelegraf beruhte auf einem binären Impulssystem, das man bei dem hier

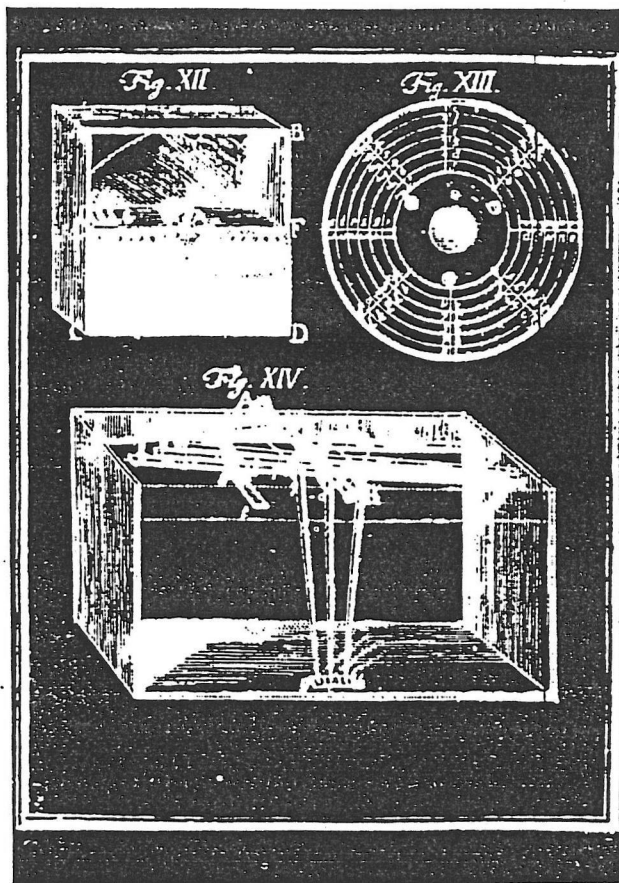


Abb. 7: Steuerungsmechanismus des Sinnerschen Apparates

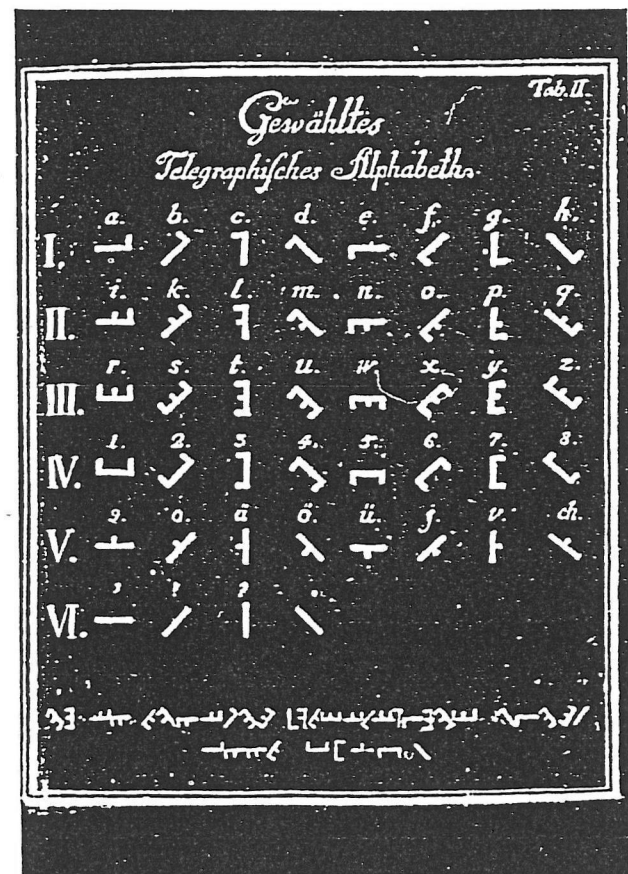


Abb. 8: Telegrafenalphabet von P. Blasilius Sinner

Az átalakuló plasztikusság kiáltványa

A természet változó realitás. Minden, ami létezik, egyedi eset, csak egyszer előforduló megvalósulás. Az anyag mozgásformáinak csodálatosan rendezett káoszában minden módosuló mozzanat formaváltozást eredményez.

„Én, Csuang Csou, egyszer azt álmodtam, hogy pillangó vagyok. Lebegő pillangó, aki jól érezte magát, megelégedett volt és semmit sem tudott Csuang Csouról. Hirtelen felébredtem, és észrevettem, hogy ismét Csuang Csou vagyok. Most nem tudom, Csuang Csou vagyok-e, aki azt álmodta, hogy ő pillangó, vagy pillangó vagyok, aki azt álmodja, hogy Csuang Csou.”

Az embert és a pillangót határ választja el egymástól. A határt átlépni átalakulás.

A természetből kiindulva a képző- és a díszítőművészetben elvont artikulációs formák fogalmazódtak meg, a vizualitást átfogó, egyre összetettebb kifejezési formák alakultak ki. E fejlődésben új lehetőség rejlett, az értelem vezető szerepének lehetősége, amely először MÁLEVICS fekete négyzetében valósult meg. Az e képből sugárzó erőfeszítés a sajátosan kiválasztott vizuális viszonyok elemzésére irányult. Az eredmény képek és plasztikák sora, egyszerű, könnyen áttekinthető szerkezetekkel, leginkább absztrakt és konkrét elképzelések kevert formái. E művek természetük szerint nem egyediségre utaló produktumok, sokkal inkább prototípusok, az átalakítás lényegét tartalmazó elvek.

E tapasztalatok alapvető vizuális feltételeket tudatosítottak. Újabb ismeretek szerzése céljából szükségessé vált a jelenségek teljesebb elemzése. A természet minden formája és viszonya törvényszerűségek szerint valósul meg, melyek kategorizálhatók. Összetettségüknek megfelelően hierarchikus rendet alkotnak. Ha a törvényszerűségeket, mint az anyag tulajdonságait elválasztjuk az anyagtól, mint tiszta tulajdonságokat, tiszta szemléleti formákat ragadhatjuk meg.

A tiszta tulajdonságok egymás mellé rendelésével mesterséges rendszert alkottam, mely nem absztrahált, hanem mesterséges alakítást tesz lehetővé. Ez a rendszer a tulajdonságok vizuális, az idő által előidézett szervezési formája, melyet „átalakuló plasztikusság”-nak nevezek. Mint vizuális nyelv az „átalakuló plasztikusság” elváltozó, mesterséges folyamat. Munkáimat e plasztikusság hordozóinak tartom. Ezért nevezem valamennyi művet szubsztrátumnak (azaz hordozónak).

Az átalakuló plasztikusság a jelen aktualitásában a matematika segítségével valósítható meg ————— koordináta-rendszerekben vagy e koordináta-rendszerektől függetlenül.

<u>Az aktualitás</u>	nem analitikus, nem absztraháló,	hanem szintetikus, hanem képzeletes.
<u>Az elemek</u>	nem absztraháltak,	hanem mesterségesen autonómok, formai és asszociatív tisztaságot követelnek, szigorú formaművészetet. Az elemeknek funkcionális helyértékük van, és az idő által meghatározottak.
<u>A szerkezetek</u>	nem természeteselek,	hanem matematikaiak.
<u>A vonatkoztatási rendszerek</u>		tér-időbeliek.
<u>A koncepció</u>		visszafordíthatatlan.

Korunk a szintézis kora. Az a véleményem, hogy az embernek a művészetben, hasonlóképp ahhoz, ami más kutatási területen történik, érdemes segítségül hívnia a matematikát, az egzakt módszert.

Korábbi analíziseim tárgyai a különböző állapotok voltak. Most sikerült az elemzéseket a változásokra, az átalakulásokra kiterjesztenem. Ezzel párhuzamosan a képtér sajátos karakterisztikáját vizsgálom. Szigorúan különbséget teszek forma és szabály között. A szabályok alakító használata megakadályoz mindenfajta tetszőlegességet, és biztosítja a vizualitás és a forma pontosságát.

Az átalakuló plasztikusság létrehozása tehát alkotóan struktúrateremtő művelet. Az ennek eredményeképp létrejövő minőségek alkotójuk képzelőerejétől függenek és tisztán módszertanilag nem érthetők meg.

Kovács Attila
1967.

der ästhetische raum

- auch in der kunst gibt es keine empirie mehr
- die empirie wurde von dem problem der mathematik-ästhetik abgelöst
- der künstler ist proportionator geworden
- sein medium ist der ästhetische raum, welcher nicht mehr vorgegeben, sondern gewählt ist.
- in diesem gewählten ästhetischen raum werden die substrata vom proportionator durch gegenseitige zuordnung künstlicher elemente gestaltet.
- die neueste ars nova versucht diejenigen potentiellen möglichkeiten zu entfalten, welche die mathematik und die ästhetik der vieldimensionalen prozesse in allen topologischen räumen in sich bergen (also prozesse, keine zustände)
- diese potentiellen möglichkeiten sind nur teilweise visualisierbar
- das empirische und das rationale medium haben grundsätzlich verschiedenen charakter, daher sind ihre spezifischen gesetzmässigkeiten verschieden
- die dinge realisieren sich entsprechend den gesetzmässigkeiten der inneren relationen
- diese gesetzmässigkeiten werden von der logik, den naturwissenschaften und den strukturellen analysen geklärt
- die koordinierenden definitionen bestimmen die strukturen der rationalen medien
- die physische realität, das ergebnis der messungen des raumes ist die funktion der gewählten koordinierenden definitionen und teilweise nicht visualisierbar
- die in der ebene darstellbaren vieldimensionalen prozesse sind in den gewählten topologischen räumen teilweise nicht realisierbar
- diese unrealisierbarkeit zeigt das topologische spezifikum der visualisierbarkeit
- dieses visualisierte topologische spezifikum ist die neue kunst

attila kovács, 1968

in : ausstellungsfaltblatt der galerie hansjörg mayer, stuttgart

über die "transmutative plastizität"

die tmp ist prozess nicht zustand

diskrete oder kontinuierliche strukturveränderung

vieldimensionaler prozess des auf- und abbaus

durchdringung der dimensionen

das kompositorische prinzip, das die durchdringung der dimensionen verwirklicht, ist der aus der betonung der veränderung folgende irreversible transmutative prozess. die linie möchte fläche werden, das zweidimensionale dreidimensional, der kreis zylinder, das quadrat prisma, der körper raum, das inaktive aktiv, das einfache komplex, das ruhige unruhig, das langsame beschleunigt, das schnelle verlangsamt, das zergliederte integriert, das besondere abstraktion des allgemeinen, das eindeutige mehrdeutig, die modifikation transmutation.

das medium ist der programmierte ästhetische raum.

die koordinierenden definitionen bestimmen die struktur der reinen medien. die relationen der tmp sind keine abbildungen von natürlichen relationen sondern künstliche relationen.

von bildstrukturen im bisherigen sinne kann keine rede mehr sein. die geschwindigkeit des ablaufes ist vom medium abhängig. der wunsch zur stabilisierung und transmutation ist in den elementen in jedem moment simultan vorhanden. die transmutation siegt aber immer über die stabilisierung. das zweidimensionale möchte dreidimensional werden : beginne ich das substrat in zwei dimensionen, dann setze ich es in drei dimensionen fort.

die tmp bevorzugt die veränderung der kausalzusammenhänge : sie können dynamisch und stochastisch sein. die transmutation der dimensionen ist die funktion der koordinaten medium und zeit. -- der prozess ist nie endlich, sein realisierter teil ist endlich : theoretisch ist die endlose komposition möglich geworden. die plastik / grafik ist teil eines prozesses und dieser teil ist in der visualisierung abhängig von ihrer umwelt.

die konzeption der tmp beinhaltet einen axiomatischen syntheseversuch. visuelle formalisierung im ästhetischen raum möchte durch anwendung der regeln, aus definitionen und axiomen zu neuen elementen und relationen kommen. sie versucht jene möglichkeiten zu entfalten, die die mathematische ästhetik der

vieldimensionalen prozesse in geometrischen und topologischen räumen in sich bergen. ihr ziel ist der aufbau einer künstlichen sprache, die die synthese bzw. integration der die invarianzgrenzen überschreitenden formkategorien, formelemente und relationen herstellt. die elemente der strukturen sind positions- und funktionsabhängige zeitelemente. die formation des prozesses ist in jedem moment die resultierende der inneren und äusseren kräfte.

die empirie wurde von dem problem der mathematischen ästhetik abgelöst. der künstler ist proportionator geworden. sein medium ist der ästhetische raum, welcher nicht mehr vorgegeben sondern gewählt und programmiert ist. in diesem gewählten ästhetischen raum werden die substrata von proportionator gestaltet. die programmierte ästhetische funktion realisiert sich in optimaler reinheit.

Kovács Attila, 1969.

Kibernetikus-elektronikus szerkezetek mesterséges érzékszervekkel

általános koncepció

A művészet mesterséges.

A művész arányalkotó.

Automatizált (városi) civilizációnkban anakronisztikus a kézművesség.

Civilizációnk a tudomány és a technika segítségével valósítja meg művészetét.

Miként tudományunk és technikánk a planetáris egység felé fejlődik:

úgy fejlődik művészetünk is az univerzális egység felé.

E fejlődést a "programozó ember" valósítja meg.

A kibernetikus-elektronikus plasztika a folyamatos átalakulásnak multimédiális és szintézisre törekvő kísérlete, a rögzített esztétikai objektum és a kinetikus esztétikai objektum ismétlődésekben megjelenő állapotát egyaránt meghaladja.

Ez a kísérlet tisztán esztétikai médiumban akar kibontakozni, ahol a funkcionális tárgy esztétikai minőségge alakítható.

Az így létrehozott impulzusok mindenféle mesterséges módon folyamatosan bővíthetők.

Már nem a természeti szép vagy a nem-technikai (mint repertoárképző) a meghatározó.

A színek, a formák, a hangok, a zajok, a fények, a ritmusok, a szagok stb. az érzékelés tiszta (előidézett) elemeivé válnak.

Ezek a minőségek mesterséges, manipulálható, fogékonyságunkat befolyásoló impulzusok.

Szín, forma, fény, ritmus, hőmérséklet, elektronikus hangok és hangzástömegek, sebességek stb. különféle tulajdonságai a vitális egymásutániség, az állandó átalakulás függvényei.

Az elektronika segítségével először kerülhet sor a változások (kvantált vizualitáson túli) folyamatos átalakítására.

A manipulált impulzusok sokfélesége lehetővé tehet különféle strukturális képződményeket, a texturák szimultán sokrétűségét - ami egy szimultán téri folyamatot hozhat létre.

A plasztika így aktív, organikus, számítógép irányította összesség lesz, mely az egyszerűtől az összetett irányába fejleszthető.

A kibernetikus-elektronikus plasztika formális felépítése az építészet elvein alapul. Következésképp az ilyen plasztika sejtszerkezetű.

Az elektronikus sejtek tektonikus, négyzetes rendszerben építhetők össze.

A négyzetes téri raszter választása az utasítások nagy számát teszi lehetővé.

A variálható utasítások révén, a meglévő architektonikus és egyéb környezet figyelembevételével, tetszés szerinti mértékben és formában két- és háromdimenziós plasztikák építhetők fel.

Valamennyi elem változó, ill. változtatható impulzusok indukálására, ill. recipiálására alkalmas.

A plasztika a környezetében felállított mesterséges „érzékszervei” (fénymérők, színmérők, színfrekvenciamérők, hőmérők, légnyomásmérők, mikrofonok, időmérők, nedvességtartalom-mérők, terhelési nyomásmérők, szagmérők, fotócellák stb.) révén állhat akció-reakció kapcsolatban környezetével.

Az impulzusok tulajdonságait és létrejöttét három tényező határozza meg:

1. harmadrészben az előre beprogramozott dinamika;
2. harmadrészben a mesterséges érzékszervek által regisztrált környezet tulajdonságaira történő reakció;
3. harmadrészben a közönségnek a plasztika akciójára adott reakciója, egyéni vagy közösségi beavatkozása.

Kapcsolóasztalok biztosítják az esztétikai kommunikáció, ill. a kreativitásnak operáció-játék-fixálás stb. formájában történő lehetőségét.

E három tényező három különböző módon határozza meg a folyamatot:

1. egymástól függetlenül, de egymás után;
2. egyidejűleg egymásra hatva;
3. egyidejűleg, de egymástól függetlenül hatva.

A koncepció megvalósítása megköveteli:

1. Az impulzusok informatorikus törvényszerűségeinek és azok koordinálási lehetőségeinek tisztázása érdekében: a vizuális, auditív stb. jelek közötti információs azonosság és különbség megvilágítását.

A prototípus segítségével feltétlenül tisztázandó: mikor és mi módon hat determináltan vagy stochasztikusan, mikor és milyen tulajdonságokkal szemben viselkedik zártan, stabilan, viszonylag nyitottan, labilisan vagy más módon egy bizonyos struktúra.

2. Az adott (architektonikus, természeti) környezet tulajdonságainak tisztázását, a kibernetikus-elektronikus művészet ezen komplex szerkezeti elvét csakis egy csoport tudja megvalósítani, amelyben (az arányalkotó irányításával) e elektronikus, zenész, konstruktőr, futuroológus, programozó, világosító, statisztikus, kalkulátor stb. együttműködik.

A csoportmunka teremti meg a szintézis lehetőségét, amely a technikai produktumok átalakítása révén létrehozza univerzális városi művészetét - mert a városiasság jelentése számomra (futurológiai értelemben legalábbis):

A MŰVÉSZET MÉDIUMA : ESZTÉTIZÁLT KÖRNYEZET !

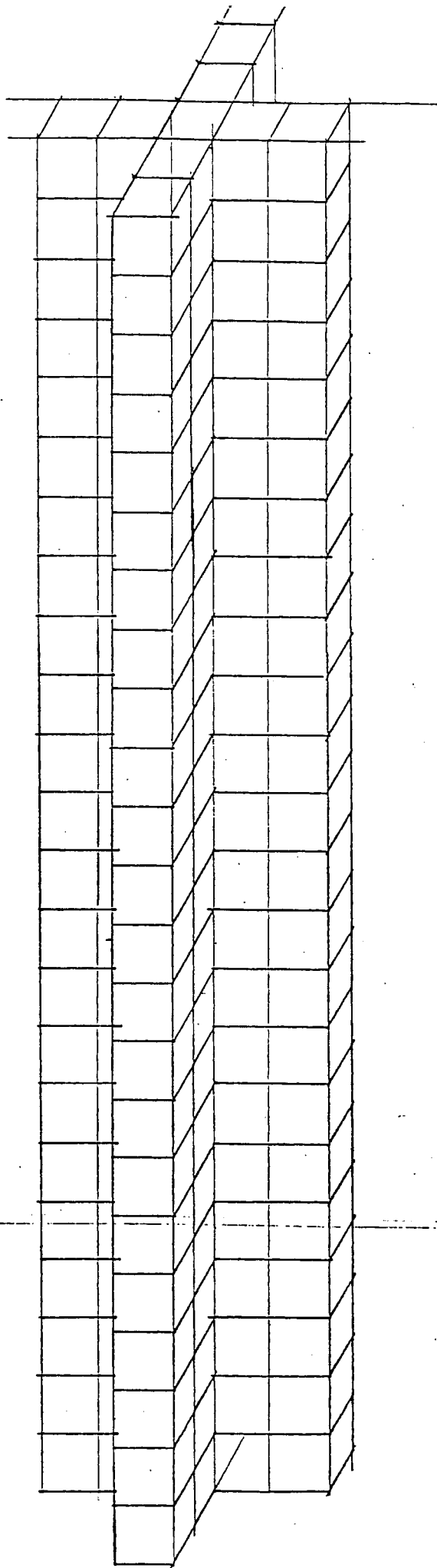
A TECHNIKAINAK A KÉZMŰVESSÉG FÖLÉ KELL KEREKEDNIE !

Az első eredmények és a kidolgozott új nyelv alapján később mamutprojekteken is lehet gondolkozni a jövő óriásvárosai számára. Lényegesen nagyobb befogadóképességükkel és repertoárjukkal esztétikai központokként a tömegkommunikációt fogják szolgálni.

Értelmüket természetesen csak a jövőben kialakuló szellemi és materiális körülmények között nyerhetik el.

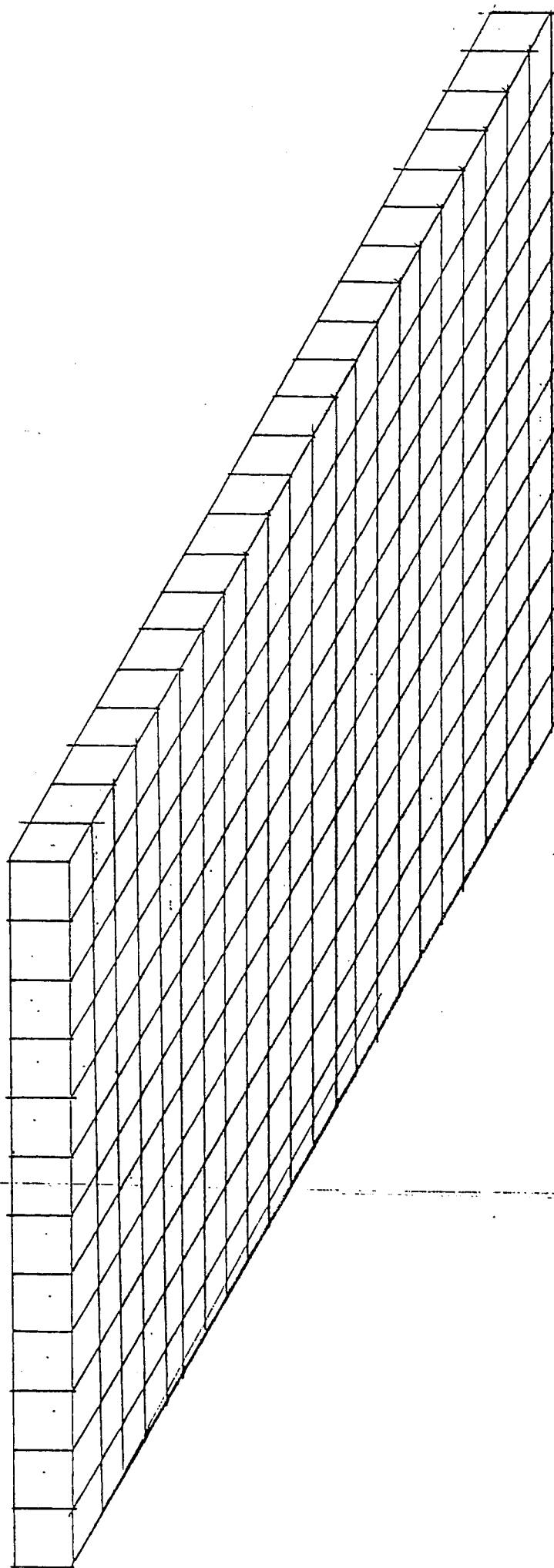
A kibernetikus-elektronikus elemekből épített szerkezetek a komputerre alapozott civilizáció új planetáris-esztétikájának hírnökei.

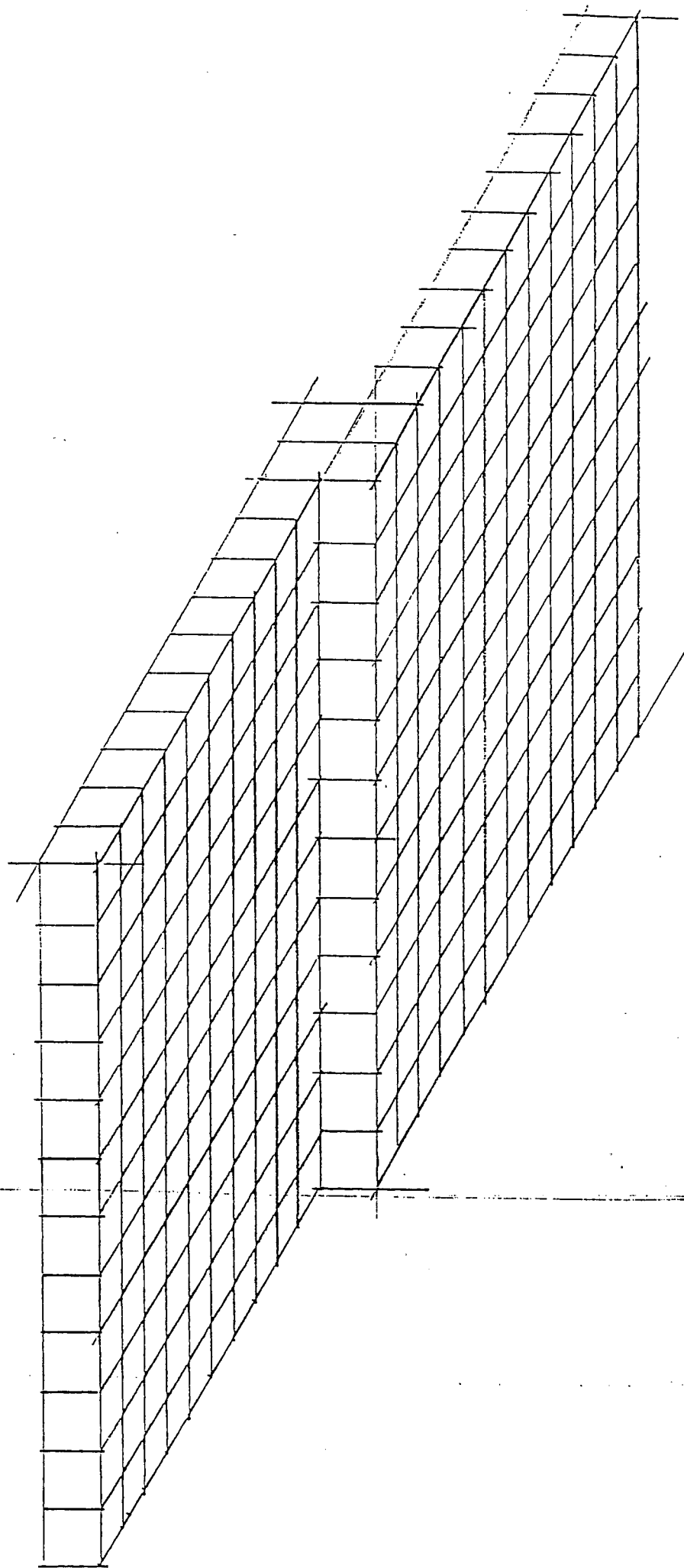
Kovács Attila
1969-70. június

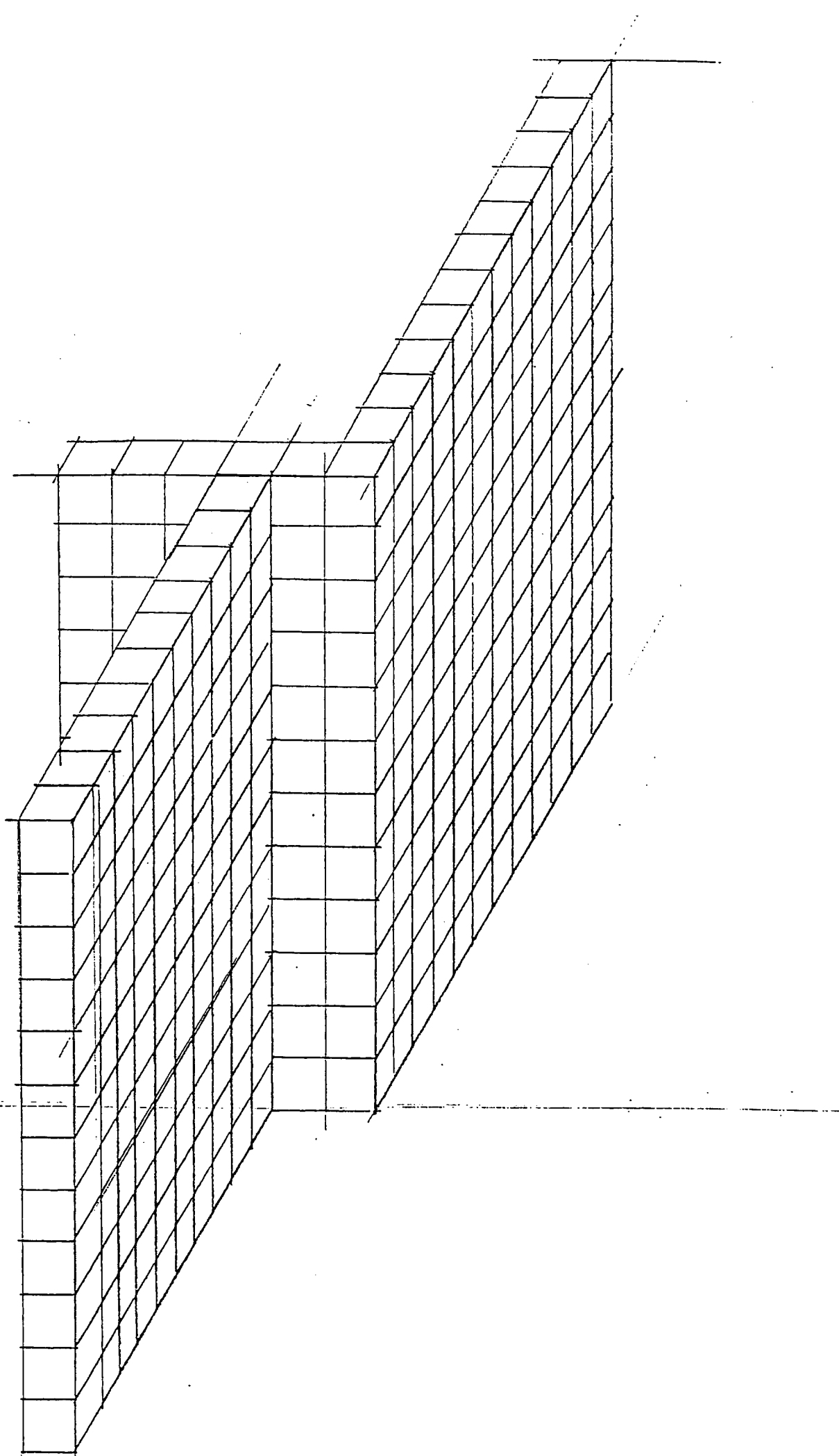


7/11

7/11







Koordináció mint vizuális artikuláció

A szüntelenül változó tárgyi világ megjelenését, látszati képét, relativálják a tárgyak és a szemlélő között lévő közegek.

Egyénien tehát relativált szín- és formaértékeket (fizikai tényeket) érzékelünk.

Ezek az értékek így mindig másképpen jelennek meg.

Tehát mindent, amit látunk, másképp is láthattunk volna.

A matematikai-esztétikai közegben azt látjuk, amit a koordináló faktorok meghatároznak.

S mert a faktorokat különböző módon választhatom meg, a vizualizálnak mindig olyan látszati képe lesz, ahogyan a megválasztott faktorokat koordináltam, hisz helyi értékeket tetszőlegesen definiálhatunk.

Ha egy grafikát kiinduló grafikának tekintek, akkor úgy relativálhatom, hogy egészen másképp jelenik meg, mint amilyen annak a tényleges valósága. „Koordinációim” választott művek relativált artikulációi, melyeket műveletek segítségével generálok.

Konvencionálisan feltételezzük, hogy a megmutatott értékek a tényleges értékekkel azonosak.

Ez azonban nem így van.

Munkáim spekulatív művek.

Ha közüljük a relativáló faktorokat, visszavezethetjük a megmutatott értékeket a tényleges értékekre, és ezzel az egészet ténylegesen megérthetjük.

Nem elegendő a jelenségek szemlélése, a tényt kell megértenünk.

Ez csak akkor lehetséges, ha a jelenséget megszabadítjuk a relativáló faktoroktól.

A szépség mégis a relativitásban rejlik.

Kovács Attila

1971

in: Kunstverein Unna, 1971, katalógus

seit 1967 visualisiere ich mathematisch-programmierte prozesse.
die verwandlung findet in der zeit statt, und damit spielt die zeit
mit den anderen drei dimensionen eine gleichberechtigte rolle.
der kompositorische aufbau richtet sich nach der von links nach rechts
laufenden zeit-achse ... ich erinnere mich nicht, ich erzeuge.

— der wind weht, die wolken fliegen am himmel. die sonne scheint
plötzlich nicht mehr.

das phänomen haben zwei menschen beobachtet ...

der schriftsteller schreibt : 'die sonne hat sich hinter wolken versteckt.'
es ist schön, aber falsch.

der meteorologe berichtet : 'die wolken haben die sonne verdeckt.'
es ist wahr, aber nicht schön genug ...

ich bevorzuge solche aussagen, die gleichzeitig wahr und schön sind.

in : g.a.katalog : schwarz - weiss

kreis gelsenkirchener kunstfreunde e.v. 1971

programme, entwicklungen, veränderungen,
die veränderbarkeit, die zeit,
zeitstrukturen, zeitmasse, rhytmen, tempi,
die bewegungsformen, die durchdringungen,
die dynamik des prozesses und die relativität alles dessen
sind die probleme, die mich beschäftigen.

um sie visuell zu erforschen und eindeutig zu definieren,
konstruiere ich rationale, messbare, mathematische
zeit-räume durch geeignete koordinatensysteme, welche
sich immer um ihre zeitachse ordnen. diese koordinaten-
systeme sind nicht isolierte sondern offene räume, und
die prozesse, die in ihnen stattfinden, sind auch nicht
isoliert.

die zeitlichen änderungen verändern die inneren strukturen
des prozesses, diese sind nicht mehr rückgängig zu machen,
da die dimension zeit erfahrungsgemäß aus der vergangenheit
in die zukunft gerichtet ist. diese zeitrichtung
verursacht die irreversibilität des geschehens.

die prozessealen veränderungen der elemente und strukturen
sind in phasen von links nach rechts um die zeitachse
aneinandergefügt; sie ergeben zusammen ein visuelles
zeit-raum-kontinuum, eine visuelle satzkonstruktion.

bei den hier abgebildeten arbeiten bin ich noch einen
schritt weitergegangen: ich untersuchte die transformier-
barkeit von koordinatensystemen und entwickelte
nicht-euklidische räume.

meine arbeiten sind programmierte prozesse; das einzelne
bild hat einen anfang und ein ende, der prozess selbst nie.

attila kovács
köln, 1973

in : internationale handzeichnungen I
katalog 8, 1973
galerie wilbrand

die visuelle relativierbarkeit einen kreises von 4 parametern

gewählt sind: ein homogenes offenes feld, definiert durch ein koordinatensystem auf millimeterpapier.

die feldeinheiten sind gleich gross und gleichwertig.

die zeit bzw. die geschwindigkeit. eine feld-einheit wird der zeit zugeordnet. die geschwindigkeit ist dadurch auf dem homogenen feld konstant. die zeitrichtung ist horizontal und läuft von links nach rechts.

die ausgangsposition des kreises Pl ist auf dem millimeterpapier im koordinatensystem definiert. der durchmesser des kreises ist gleich 10 feld-einheiten.

eine transformation des feldes und der geschwindigkeit bilden die ausgangsstruktur.

die zeitrichtung wird von horizontal auf diagonal, von links unten nach rechts oben verändert. die feldeinheiten ordnen sich jetzt 45° von der zeitachse rechts horizontal und 45° vertikal. die feldeinheiten haben so, je nach ihrer lage, zur zeitachse einen stellenwert. die feldeinheiten sind so positionsabhängig.

14 zeitintervalle werden untersucht, das operationfeld ist gleich 14×14 feldzeiteinheiten.

die konstante geschwindigkeit wird in eine beschleunigte umgewandelt mit hilfe einer zahlenreihe.

... + 100 + 100 + 100 + 100 + 100 + 100 + 100 +
... + 75 + 100 + 125 + 150 + 175 + 200 + 225 +

diese zahlenverhältnisse bilden die erste strukturelle = visuelle qualität. da die qualitäten die folgen von zahlenverhältnissen sind, ist jede qualitative veränderung gleichzeitig eine visuelle veränderung.

die 4 parameter:

1. die feld-koordinaten-struktur

8 verschiedene geschwindigkeiten werden angegeben

G1 = 90 95 100 105 110 115 120 125 130 135 140 145 150 155
 G2 = 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180 190 200 210
 G3 = 70 85 100 115 130 145 160 175 190 205 220 235 250 265
 G4 = 60 80 100 120 140 160 180 200 220 240 260 280 300 320
 G5 = 85 85 100 100 115 115 130 130 145 145 160 160 175 175
 G6 = 80 80 100 100 120 120 140 140 160 160 180 180 200 200

GA = 75 75 100 100 125 125 150 150 175 175 200 200 225 225

G7 = 70 70 100 100 130 130 160 160 190 190 220 220 250 250
 G8 = 65 65 100 100 135 135 170 170 205 205 240 240 275 275

2. das operationsfeld

14 zeitintervalle werden untersucht, diese zeitdauer begrenzt das operationsfeld.

diese grösse bleibt immer konstant. $F = 14 \text{ ZI}$

3. der durchmesser des kreises

ist gleich 10 feldeinheiten von der grösse 100.

diese grösse bleibt immer konstant. $D = 10$

4. die position des kreises

8 verschiedenen positionen werden angegeben

die 4 asymmetrischen positionen des kreises P1, P2, P3, P4

die 4 symmetrischen positionen des kreises P5, P6, P7, P8

die funktionellen zusammenhänge der 4 parameter werden nun untersucht. aus den oben angegebenen zahlenwerten werden jeweils 4 herausgenommen und miteinander verknüpft, das heisst: synthetisiert. die verknüpfung der 4 zahlenwerte wird in eine visuelle form oder struktur transponiert. die form ist also eine rein mathematische konstruktion. die information einer synthese kann man mit der angabe der 4 konstituierenden parameter definieren. andere zahlenwerte, das heisst die relativierung der parameter ergeben jeweils eine geänderte, relativierte form oder struktur.

es ist dies eine quantitative methode, die die erforschung der funktionellen zusammenhänge und damit die relativierbarkeit von visuellen qualitäten = mathematischen quantitäten zum ziel hat.

ich nenne die resultate dieser untersuchungen

"synthetische programme".

abkürzungen:	F = feld	GA = geschwindigkeit, ausgang
	Zi = zeitintervall	D = durchmesser
	G = geschwindigkeit	P = position

kovács attila, 1973

in: attila kovács: synthetische programme
 substrata, grafik, berechnungen,
 1973
 katalógus: kölnischer kunstverein

Fragen an Attila Kovács

Interview von Klaus Honnef

Welchen künstlerischen Strömungen oder künstlerischen Persönlichkeiten - der näheren oder fernerer Vergangenheit - fühlen Sie sich in Ihrer Arbeit verpflichtet ?

es gibt einzelne Überlegungen bei Künstlern der Vergangenheit, die die ersten Ansätze zeigen zu Problemen, die mich beschäftigen, so z.B. die Telefonbilder 1923 von Moholy-Nagy.

Können Sie dafür ein paar Gründe nennen ?

zuerst das Problem der Kommunikation. Die Schwierigkeiten der Mitteilung, der Mitteilbarkeit, sind sehr vielfältig. Deswegen wird die Beschäftigung mit neuen Kommunikationsstrategien immer aktueller. Zur Zeit verständigen wir uns vor allem in einer qualitativ-verbalen Sprache, die sehr missverständlich ist. Moholy-Nagy wollte dieses Problem ausschliessen, er wollte sich eindeutig verständigen, seine visuelle Information eindeutig mitteilen. Er hat eine Kodierungsart für statische Systeme in die visuelle Artikulation eingeführt. Ich bemühe mich seit 1964 eine Kodierung für eine subjekt-unabhängige Sprache für dynamische, prozessuale Systeme, für eine lineare Syntax zu konstruieren.

Urteilt man nach dem blossen Augenschein, dann hat Ihre Arbeit kein ausdrückliches Verhältnis zur äusseren Wirklichkeit. Mit anderen Worten: Es handelt sich nicht um eine getreue Darstellung der Realität. Verstehen Sie Ihre Arbeit dennoch als eine Form der Wirklichkeits-Vergegenwärtigung /oder - Interpretation/ oder begreifen Sie Ihre Arbeit als eine formal-abstrakte Untersuchung ohne darüber hinausgreifenden Bezug ?

Ich beschäftige mich nicht mit der Deutung der Wirklichkeit, und meine Überlegungen und Arbeitsergebnisse sind nicht existentiell motiviert. Meine Arbeit ist formal-methodisch, experimentell, technologisch orientiert. Ich analysiere die Mediumspezifischen Gesetzmässigkeiten und versuche, ihre Komponente zu isolieren. Mich interessieren die Fakten, die ich gewinnen und mittels Variablen relativieren kann. Ich versuche die Daten so zu ordnen, so zu organisieren, dass ich

mit ihrer hilfe bestimmte visuelle phänomene generieren, synthetisieren kann. ich möchte die zusammenhänge zwischen bestimmten daten und bestimmten phänomenen mir so weit bewusst machen, dass ich mir einzelne phänomene auch in datenkomplexen vorstellen kann. für eine problematik konzipiere ich ein, manchmal auch mehrere programme, algorithmen. das ergebnis ist beliebig oft wiederholbar, von jedem und an jedem ort nachprüfbar. mir kommt es auf die wiederholbarkeit, auf die nachprüfbarkeit an, auf die mitteilbarkeit eines ergebnisses, auf die optimierung der kommunikation, so, dass viele diesselbe ergebnisse erzeugen können, wodurch gemeinsame erfahrungen gemacht werden können.

Die Ausstellung trägt den Titel "Serie - System - Methode".
Würden Sie kurz den Stellenwert der drei Begriffe innerhalb Ihrer Arbeit erläutern ?

die serie hat mich nie interessiert. sie spielt in meinen arbeiten gar keine rolle. ich habe nie serielle kunst gemacht. die strukturellen grundlagen für meine untersuchungen erarbeite ich systematisch, die dazugehörenden begriffe suche ich zu präzisieren. in erster linie interessiert mich die systematische erweiterung der dynamischer syntax. die syntax ist ein system von regeln, das die bildung von strukturen festlegt. die regeln sind 1. formationsregeln /sie bestimmen, wie man datenreihen erzeugen kann/ und 2. transformationsregeln /sie geben an, wie man eine datenreihe in eine andere umformen kann/. die verbindung einer bestimmten datenreihe, einer bestimmten syntaktischen struktur mit einer bestimmten visuellen materie /oder zb. einer lautfolge/ nennt man aktualisierung. dies ergibt letztlich das wahrnehmbare bild. die aktualisierung kann sehr verschieden sein. wie dies geschieht, ist die frage der methode und entscheidet über die visuelle qualität. ich strebe eine höchstmögliche präzision an. mich interessieren fakten, möglichst präziese fakten. ich möchte nicht, dass diese fakten durch die art der mitteilung verändert werden. ich denke mir eine linie, eine linie ohne störung, ohne fremde beeinflussung, ich denke mir ein quadrat, ein quadrat ohne störung, ohne fremde beeinflussung.

Sie arbeiten nach streng rationalen Gesichtspunkten. Ähnlich verfahren die Naturwissenschaftler. Sehen Sie Ihre Arbeit in einer äquivalenten Funktion ?

die visualität ist ebenso wissenschaft wie kunst, denn wir können unsere visuelle geschichte nur morphologisch oder syntaktisch analysieren und begreifen. die artikulationsformen der kunst pendeln zwischen den singulären und systematischen grenzfällen. diese wandlungen bedeuten keinen fortschritt, sondern nur die verlagerung der subtilität. die wissenschaft versucht zusammenhänge, gesetzmässigkeiten, erkenntnisse, in begriffen, in mathematischen modellen zu formulieren. dies tut auch der künstler, wenn er über sein gebiet nachdenkt und methoden entwickelt zur formulierung seiner erkenntnisse. fortschritt bedeutet in beiden fällen die präzisierung der theorie, nicht aber die verlagerung des interessegebietes oder der subtilität.

Ihre Arbeit basiert nicht zuletzt auf einer rechnerischen /mathematischen/ Grundlage. Wäre es nicht sinnvoller /falls dies finanziell möglich wäre/, wenn ein Computer Ihre Arbeit ausführen würde ?

sinnvoller nicht, aber zeitsparender und teilweise spezieller. ich würde es sehr begrüßen, wenn mir ein computer zur verfügung stünde. ich könnte unvergleichlich mehr programme aufstellen und sie auf ihre brauchbarkeit durchforschen.

Wie sehen Sie Ihre Stellung als Künstler in unserer Gesellschaft ? Als Prophet, Interpret, Seher, Zukunftsplaner oder als sozusagen wirkungsloser Spassmacher ? Oder als ...?

.....

Kovács Attila, 1975

in: "Serie - System - Methode"
Bonner Kunstverein 1975
katalógus

- 1 da der konstruktivismus in osteuropa der 10.er, 20.er jahre erfunden wurde und sich bis heute weiterentwickelt hat, darf ich sie fragen : wodurch unterscheidet sich ihre kunst vom konstruktivismus jener jahre ?

meine kunst unterscheidet sich vom konstruktivismus der 10.er, 20.er jahre wie ich mich von meinem ur-grossvater unterscheide. es sind 4 generationen der orientierungen, die den unterschied beschreibbar machen :

- 1 quasi-geometrische elemente werden zusammengefügt und eine quasi-konstruktion, ein illusionsgefüge erstellt
- 2 einföhrung der arithmetik, die ersten ansätze der systematisierung und der kommunikation
- 3 ausarbeitung der systematik, ansätze der programmierung
- 4 ich konzipierte meine arbeiten in den 60.er jahren einerseits aus meinen auseinandersetzungen mit den systematikern und der geometrie, andererseits aus der bestrebung, begriffe wie abstrakt, konkret, system, zusammenhang, entwicklung, zeit, kommunikation, relativität besser zu verstehen.

diese analytisch-laborierende tätigkeit führte bei mir zu einer prozessualen, von der theorie her so umständlich klingenden strukturalistisch-transformationalistischen auffassung.

ich nenne meine kunst "transmutative plastizität". alles was dabei eine rolle spielt ist veränderlich und veränderbar, dh. relativ und transformierbar.

ich glaube an die komplexität und die mannigfaltigkeit in der kunst.

- 2 rationale kunst, strukturelle kunst... inwiefern unterscheidet sich ihre rationale methode bildprozesse zu entwerfen -
- z.b. durch algorithmen - von methode der 10.er, 20.er jahre ?
der

der methodische unterschied ist der grad an rationalisierung, an objektivierung, an "verwissenschaftlichung" wie man so schön sagt. diese kunst-richtung ist die einzige, die eine intensive entwicklung durchmacht. die konstruktivisten der ersten generation haben ihre bilder und plastiken intuitiv und ohne irgendwelche mass-verhältnisse gemacht. wir sind davon heute so entfernt wie der südpol vom nordpol.

entscheidend war aber ihr ansatz der konstruierbarkeit, dass sie anfangen die visualität genauso zu konstruieren wie ein automobil, ein flugzeug oder eine rakete.

ich möchte aber noch auf ein allgemein verbreitetes vorurteil der rationalen kunst gegenüber eingehen, denn es gibt kaum eine epoche in der kunstgeschichte, die so arm an messungen ist, wie die unsere.

denken sie nur an die renaissance, an die gotik, an die griechen. oder alt-ägypter. das vorurteil, dass messungen etwas minderwertiges, dem geist nicht würdiges wären, ist ein phänomen beim publikum des 20.jh. es entstand, wie ich denke, weil man das messen mit wahrnehmen, die herstellungsweise mit der betrachtung eines bildes verwechselt hat. ob dürer eine figur mit hilfe von proportionalen messungen oder ohne diese gemalt hat, war seine entscheidung gewesen (denn er hätte seine figur auch ohne messungen genauso gut malen können, siehe rembrandt). die herstellungsmethode hat mit der betrachtungsweise wenig gemeinsam. man kann ohne weiteres eine dürer-figur schön finden ohne dürers proportionslehre zu kennen. in der renaissance hat man die perspektivischen berechnungen als einen triumpf gefeiert. im 20.jh. ist man jahrzehnte lang im zweifel darüber, ob die messbarkeit in der kunst sinnvoll oder sinnlos sei.
finden sie es nicht lächerlich ?

3

sie halten moholy-nagy's telefonbildern für schlüsselbilder dieses jahrhunderts. warum ?

die kommunikative absicht ist bei den telefonbildern das wichtigste. moholy-nagy ging von folgendem aus : wenn man sich per telefon verbal verständigen kann, dann sollte es auch möglich sein visuelle inhalte mitzuteilen. am anfang der 20.er jahre war die entpersönlichung der malweise sehr wichtig geworden. über diesen punkt kam moholy-nagy zum problem der verständigung, die wir heute kommunikation nennen.

er wollte erreichen, das ein anderer das von ihm konzipierte bild ausführen kann, und zwar ohne ihn, nur auf grund seiner telefonischen angaben. er erdachte eine methode für die beschreibung eines bildes mit hilfe von zahlen, raster u.ä. und weil er zur genauigkeit neigte, hat er eine präzise methode erdacht. damit hat er die grundvoraussetzungen der kommunikation angesprochen.

jeder kann von uns telefonieren. auch sie. versuchen sie aber einmal per telefon eine vase so zu beschreiben, dass der andere diese vase präzise nachmodellieren und die muster darauf malen kann. oder erklären sie eine melodie, ~~dass~~^{die} der andere nachsingen kann. sie werden die schwierigkeiten der kommunikation merken. sie könnten stundenlang die melodie erklären und am ende werden sie doch eine notenschrift brauchen. dort wo genauigkeit verlangt wird erfand man spezielle mitteilungsformen. die landvermesser in alt-ägypten die arithmetik, die komponisten die notenschrift, die physiker die mess-einheiten, moholy-nagy die erste visuelle kodierung überhaupt.

hat die erwägung der telefonbilder für sie soziale dimensionen ?

nein, die telefonbilder haben keine sozialen dimensionen sondern eine kreative dimension. es ist eine leistung der kombinatorischen intelligenz.

eine soziale dimension ist wenn einer seine telefonrechnung nicht bezahlen kann.

und noch etwas. die entwicklung der zivilisation wird eine rapide zunahme der datenverarbeitung mit sich bringen.

unser leben wird sich in einem informationslabyrinth abspielen. um eine kodierte information zu verstehen, muss man die verschlüsselung kennen. die bekanntgabe der informationsverschlüsselung hat eine soziale dimension, und das verhältnis zwischen bekannt-gemachten und nicht-bekannt-gemachten kodierungen könnte man als ein sozio-metrisches mass auffassen.

5 können sie prinzipielle unterschiede zwischen kunst und wissenschaft theoretisch definieren ?

kunst und wissenschaft sind parallelbemühungen.

die gemeinsame erfahrungsgrundlage ist deutlich zu sehen.

beide erfordern eigenschaften wie beobachtungsgabe,

phantasie, analytisch-logisches denken. ~~xxxx~~

erst die logische aufgliederung der realität bringt

die spezialisierung mit sich, die trennung auf spezialgebiete in der forschung.

der unterschied entsteht in der ⁱnteilung der information,

da der künstler auf die empfindungsreaktion, der wissenschaftler aber auf die beweiskraft den akzent legt.

6 warum wurden sie künstler und nicht beispielsweise
nicht ingenieur ?

ich hätte auch ingenieur werden können, ich habe mich aber
für die kunst entschieden.

meine kunst ist eine integration von sensualität
und logizität.

gibt es wissenschaften, die sie gelernt oder ausgeübt haben, zu der oder zu denen sie sich also nicht nur "als künstler" hingezogen fühlen ?

nein, ich habe keine wissenschaftliche ausbildung, ich bin nicht über die wissenschaften zur kunst gekommen. mir ist es auch so ergangen, wie schon so vielen künstleren vor mir. ich hatte in meiner jugend nicht die wahl nach meinen neigungen zu entscheiden. mein vater wollte, dass ich einen handfesten beruf erlerne, worauf ich "eine sichere existenz" bauen kann. so steckte er mich in eine ingenieur-schule für bauwesen, obwohl ^{ich} nach der acht^{en} elementarklasse in ein gymnasium für bildende künste wollte. ich lernte also, was die exakten fächer betrifft, statik, materialkunde, darstellende geometrie u.ä.

n jahr als ich mich auf der hochschule für angewandte künste bewarb, hatte man keinen für die freie malerei aufgenommen, es gab schon zu viele maler im lande. ich studierte also in den ersten semestern maschinelle webtechniken, textiltechnologie, u.ä. der umgang beim entwerfen auf dem millimeterpapier mit abzählbaren einheiten war für mich selbstverständlich geworden. so bildete sich eine exakte denkart bei mir heraus. ich wechselte aber, als es auf der hochschule möglich wurde, in die freie malerei über, da ich seit meinem 16. lebensjahr regelmässig gemalt habe. und im jahr 1964 zeichnete ich die ersten arbeiten mit abzählbaren elementen.

sie haben bilder von theo van doesburg und josef albers analysiert. was ist die reale konsequenz dieser analysen ?

ich verfolge in den analysen mindestens drei ziele :

erstens möchte ich nachweisen, dass die intuition eine unbewusste art des quantitativ-kombinatorischen denkens ist, dass ein kunstwerk ein endprodukt eines optimierungsprozesses ist, für ein bestimmtes, angestrebtes ziel.

zweitens, dass kunstwerke nicht etwas absolutes, unveränderliches sondern entweder ohne qualitätsverlust relativierbar sind, oder ihre besonderheiten uns rückschlüsse auf die neigungen eines künstlers erlauben. diese besonderheiten sind also subjekt-abhängige kategorien.

drittens, dass die kreative entstehung der kunstwerke rekonstruierbar, ableitbar ist.

auch richard paul lohse hat endlos sich fortsetzende formabläufe auf mathematischer basis entwickelt. inwiefern unterscheiden sich ihre methoden von seinen ?

r.p. lohse entwickelte serielle und additive ordnungen, die ich für grossartige leistungen halte.

ich entwickelte eine zeit-bezogene organisationsform der gesetzmässigen veränderungen von strukturen und ihre relativierbarkeit.

lohse addiert statische einheiten zum dynamischen ganzen oder verteilt eine fläche geometrisch und erzielt komplexe logische ordnungen.

ich synthetisiere strukturen aus tabellarisch aufgestellten mediumspezifischen eigenschaften. durch die regelmässige veränderung der funktionellen zusammenhänge erreiche ich eine steuerung rhythmisch-sequenzieller abläufe.

ich orientiere mich faktisch, komponenten-bezogen, in datenkomplexen.

ich stelle mir zuerst eigenschaften in mess-einheiten vor, die eine einheit und die zuordnungen von vielen einheiten zu einem bezugssystem konstituieren. diese zusammen heissen : ein datenkomplex. in diesem bezugssystem finden prozesse, struktur-veränderungen statt. eine einheit eines bezugsystems nenne ich "kommunikative-einheit". denn wie ich bereits 1971 schrieb : "wenn man die relativierenden faktoren angibt, kann man die präsentierten werte auf die tatsächlichen werte zurückführen und damit das ganze im "tatsächlichen" sinne erfassen". (1)

(1)

a.kovács : koordination als visuelle artikulation.
ausstellungskatalog im kunstverein unna, 1971

welcher gedanke ist ihnen wichtiger : dass sie etwas mit mathematischer präzision tun ? oder : dass ihren visuellen resultaten raster zugrunde liegen, die praktisch jedermann, der diese raster versteht, den schlüssel liefern, ihre bilder nachzuahmen ? wäre ihnen diese soziale aneignung dieser form der reproduzierbarkeit recht, vorausgesetzt natürlich, dass sie dadurch nicht finanziell oder ökonomisch bedroht wären ?

diese dinge haben miteinander kaum etw^as zu tun.

die präzision der mitteilung bei mir ist eine folge der konzeption. die mathematische denkwiese hat zur folge, mit "ideal-eigenschaften", mit "ideal-formen" zu operieren. diese ideal-formen sind von erdachtem, intelligiblem charakter. ihre mitteilung soll äquivalent sein, präzis also.

die nachahmung meiner bilder ist wiederum eine andere sache, und hat mit der verschlüsselung nichts zu tun, denn picasso^{-BILDER} kann man auch nachahmen. die soziale aneignung in form von wissen ist selbstverständlich, denn wissen ist frei. nachahmung ist aber objektbezogen, und normalerweise besteht kein interesse 'kovács-bilder' nachzuahmen. wer will eine epigone werden ?

ich würde es aber sehr begrüßen, wenn viel mehr künstler und andere, die mit formen und strukturen zu tun haben, ihre methoden rationalisieren würden.

praktische aufgaben von ungeahnten dimensionen werden wir in der zukunft bewältigen müssen. prognosen zur-folge werden um das jahr 2000 90% der menschen in städten, darunter in 40-50 millionen zählenden städten leben.

in der kunst liegen vor uns noch unentdeckte gesetzmässigkeiten. ihre entdeckung wird unserer rationalen phantasie viel vergnügen bereiten.

es ist lohnenswert, sich dafür zu engagieren.

der informationstheoretiker abraham a. moles schrieb einmal (2):
 "ein kunstwerk zu ergründen heisst, immer wieder vergeblich versuchen es auszuschöpfen und eben in dieser vergeblichkeit dieses fortwährenden bemühens liegt das ästhetische gefühl".
 während noch im zeitalter einer idealistischen weltanschauung vom betrachter eines kunstwerkes "interesseloses wohlgefallen" erwartet wurde, sieht es so aus, als sei die technologische disziplin mit der moles speziell das verhältnis zwischen kunstwerk und betrachter sieht, auch mit frustration verbunden. ist ihrer meinung nach am "ästhetischen gefühl", sowie es a. moles angesichts technologischer daten beschreibt, kritik notwendig ?

nein, ganz und gar nicht.

kritik ist da notwendig, wo viele wehleidige menschen, wenn sie mit kunst in berührung kommen vom künstler erwarten, dass er ewig für sie lilien züchtet und, dass er ein botaniker ihrer seele wird.

vom heutigen betrachter der kunst wird eine "werk-gebundene kritische beurteilung" erwartet. wie weit er ^e seine eigenen bemühungen natürlich, frustrierend, tragisch oder freudig empfindet, hängt einzig und allein von seiner eigenen psychologischen persönlichkeitsstruktur ab.

12 sehen sie an der tendenz der rationalen kunst nicht auch die gefahr, dass kunst ganz einfach den rest leistet, den mathematik ihr noch übrig lässt, weil sie ihn nicht braucht etwa : ästhetisch zu sein ?

nein, überhaupt nicht ! diese argumentation ist ganz irreführend. denn der charakter des analytischen denkens ist generell mathematisch.

mathematik ist schön, nur diese schönheit ist nicht sichtbar und die kunst ist von anfang an mathematisch, nur ihr mathematischer charakter ist nicht vordergründig sichtbar. kunst und mathematik sind abstraktionen des erkennenden menschen und nur als abstraktionen existieren sie getrennt. beide als einzelne wirklichkeiten aufzufassen ist ein grundlegendes missverständnis.

wie die empfindung der proportionen in der kunst ästhetische momente auslöst, so löst ~~was~~ die empfindung der beweiskraft der ratio in der mathematik ästhetische momente aus. kunst und mathematik sind in wirklichkeit eine einheit.

sind sie der meinung, dass kunst, wenn sie allgemeinverständlich ist, an niveau verliert ?

künstler und publikum sollten sich in gleichem masse um gegenseitiges verständnis bemühen.

der künstler sollte sich so klar und eindeutig wie möglich ausdrücken, seine visuelle information unmissverständlich mitteilen. das publikum sollte sich fähigkeiten erarbeiten, das vom künstler klar ausgedrückte klar verstehen zu können. es gibt unveränderliche bedingungen der kommunikation ! ich lege grössten wert auf eine klare ausdrucksweise. es ist einer der gründe, warum ich mich für eine rationale kunst entschieden habe.

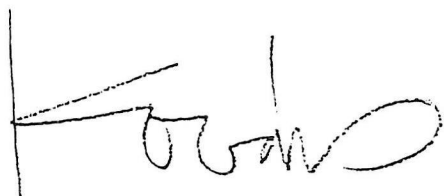
es gibt aber grenzen der transformierbarkeit und der reduzierbarkeit bei der suche nach einer optimalen mitteilungsform.

und noch etwas. der begriff "allgemeinverständlich" ist zwar als forderung einleuchtend und verstehbar, widerspricht aber jeglicher realisierbarkeit. es gibt keine homogene allgemeinheit, die etwas allgemeinverständliches einheitlich verstehen könnte. die allgemeinheit ist heterogen, sie ist sogar sehr heterogen. -

14 hat rationale kunst eine utopische funktion ?
wenn ja, welche ?

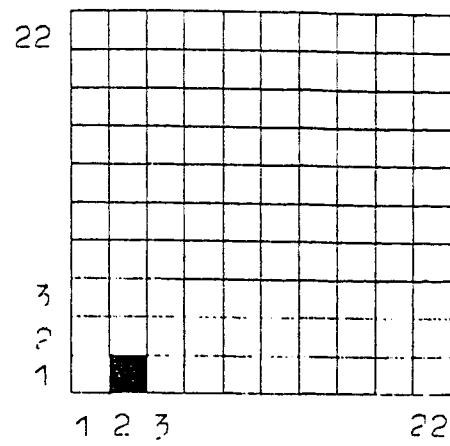
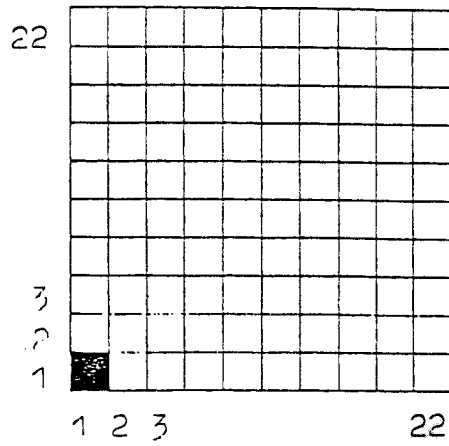
meine kunst hat eine gegenwartsfunktion, sie ist ein
engagement für zivilisation, urbanität, klarheit
und positivität.

ich möchte meine zeitgenossen von der brauchbaren
ästhetischen alternative meiner kunst überzeugen.
gelingt ~~es~~ mir ^{dies} nicht, wird meine kunst nach meinem tode
möglicherweise eine utopische funktion gehabt haben.

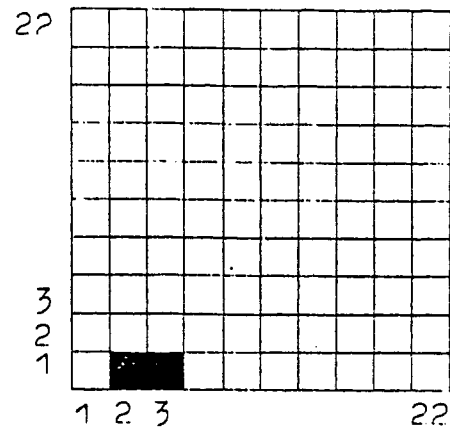
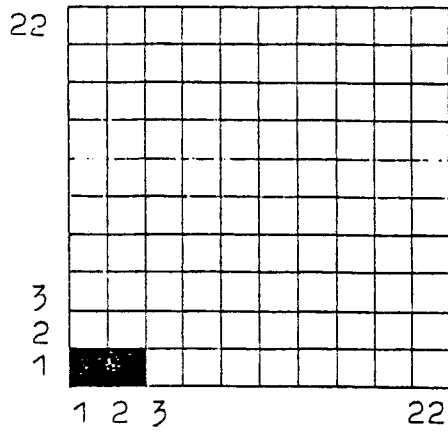


1975

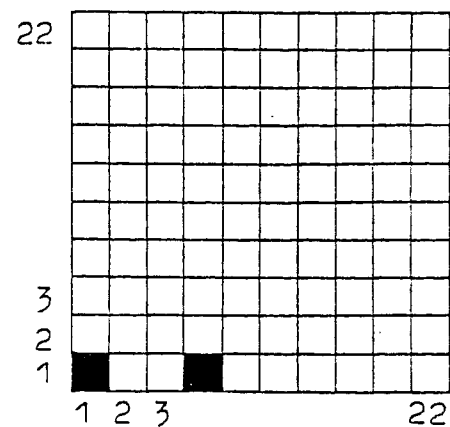
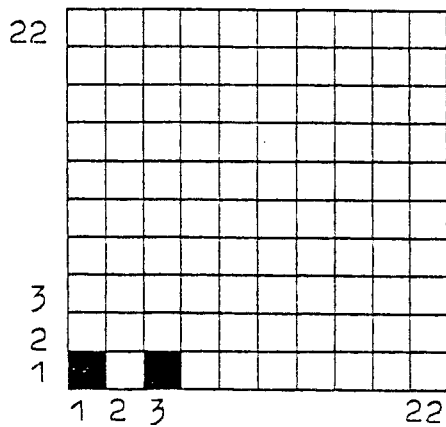
- 1. reihe
1 subtrahierte einheit



- 2. reihe
2 subtrahierte einheiten, zusammen



- 3. reihe
2 subtrahierte einheiten, getrennt



- x. reihe
484 subtrahierte einheiten

Josef Albers egyik képi sémájának strukturális analízise, 1974–75

Elemzésemben azt szeretném bizonyítani, hogy a vizuális intuíció a mennyiségeket kombináló gondolkodás egyik öntudatlan, tudat alatt működő módja. A mű ezért nem más, mint egy bizonyos cél irányába törekvő és megoldást kereső, tudatos optimáló folyamat végeredménye.

Csak formális elemzésre törekedtem.

Josef Albers azt kérdezte önmagától: miként sűrítsem össze a szín kölcsönhatásáról szerzett („Interaction of Color”) tapasztalataimat egyetlen képbe? Egy „igazi” komplex kép minden más összetevőjét elhagytam, s hogy e veszteséget kiegyenlítsem, a képi eszközök végtelen halmazából rendkívül különlegesen választok ki egy olyan szemléletes sémát, amelynek segítségével valamely színnek egy másik színtől való függését megmutathatom. Hiszen egy bizonyos szín ténylegesen mindig egy és ugyanaz (önmagával azonos), azonban másfajta, megváltozott szín lesz belőle, ha egy másik szín más mennyiségi viszonyai közé helyezem.

Jóllehet a gondolkodás minden formája valamilyen rendszerhez kapcsolódik, a fenti sémát csak egyetlen rendszerben találhatjuk meg. Az intuitív, keresgélő gondolkodás egy bizonyos rendszerben a meg-szerkeszthető formális kapcsolatok számos kombinációját „letapogatja” és szelektálja. Ha nem találja meg a szándékának megfelelő képi sémát, akkor gondolkodásunk új rendszert keres, és ebben addig tapogatózik, amíg a céljának megfelelő formális kapcsolatokat meg nem találja.

A szelekció utolsó fázisai:

1. Kiválasztjuk a kétdimenziós, derékszögű, homogén, mindenféle kitüntetett irány nélküli koordinátarendszert
2. A fenti rendszerben szerkeszthető összes lehetséges figura közül kiválogatjuk a koordinátarendszer egészszámú egységeivel konstruálható három négyzetet, konkrétan: 20 x 20, 12 x 12 és 8 x 8 egységnyi négyzetet.

3. E három négyzet kombinációi közül azokat fogadjuk el, melyek eleget tesznek a következő feltételeknek:
- a/ A négyzetek oldalai egybe esnek a rendszer koordinátaival
 - b/ Egyetlen kisebb négyzet sem lépi túl a nálánál nagyobb négyzet oldalait
 - c/ A kombinációk felsorolásakor a négyzetek egységei és a koordinátarendszer egységei egybe esnek.

Ilyen körülmények között rábukkanhatunk a keresett képi séma ideális megoldására: Elemzésem 81 rajzon 2025 lehetséges kombinációt eredményezett. Ezek mindegyike más jellegű és egyenként is más-más vizuális cél elérésére alkalmas.

A színek kölcsönhatásának megjelenítésére („Interaction of Color”) az 558. kombináció az optimális megoldás, hiszen ez lehetőséget nyújt arra, hogy a 3 szín 3 különböző mennyiségi viszonyának, 3 különböző kölcsönhatását megfigyelhessük.

A 962., az 1064. és az 1468. képi sémák az 558. séma vízszintes és függőleges szimmetrikus esetei, azzal mégsem egyenértékű megoldások, jóllehet struktúráik látszólag azonosak.

Formális dinamikájuk, formális nyugtalanságuk miatt szemünk nem tud a szín jelenségeire koncentrálni. Egyedül az 558. séma formális nyugalma és mennyiségeinek eloszlása teszi lehetővé számunkra a színek finom változásainak megfigyelését.

A legalkalmasabb, legkedvezőbb képi séma tehát az, amelyet Josef Albers megtalált.

Kovács Attila
Köln, 1976. 07. 06.

visuelle transformationen

die systematische analyse + synthese der visualität als sprache ist seit 1968 für ^{mich} vordergründig geworden.

ich hatte dafür zwei gründe :

1. in dieser zeit merkte ich, wie sehr ich beim verstehen und konstruieren meinen subjektiv zufälligen ideen ausgeliefert war. die bis dahin entwickelten visuellen methoden genügten mir um etwas auf der phänomenalen ebene zu verstehen. sie waren ausreichend wenn es um die anschauliche struktur-bildung aus geometrischen elementen ging. mir wurde klar, dass die eigentliche regulierung der elemente und strukturen nicht auf der anschaulichen ebene (also nicht phänomenal), sondern auf einer sub - visuellen ebene stattfindet.

2. mir wurde bewusst, a/ dass ich mit einem "universum" einer allgemeinen datenmenge der strukturen auf einer sub - visuellen ebene und mit einem "universum" sinnlich wahrnehmbarer signale auf der visuellen ebene zu tun habe, b/ dass ich die visualität als sprache ohne ihre kommunikativen situationen nicht beurteilen kann.

diese tatsachen veranlassten mich die phänomenale methode zu verlassen und mich mit strukturanalysen + synthesen, mit der präzisierung der methode zu beschäftigen, da daten und signale anschaulich nicht kontrollierbar sind.

es gibt beobachtungssprachen und generierungssprachen.

mit hilfe der ersten erfasst man die realität, mit der zweiten erzeugt man eine künstliche realität.

ich konzentrierte mich auf eine visuell-generative sprache.

meine arbeit teilt sich seit dieser zeit in fünf bereiche :

1. logische basis der konzeption

die anschauliche methode sagt uns auf grund der anschaulichkeit der phänomene, ob diese erfahrungsgemäss richtig oder falsch sind. aber sie sagt uns nichts davon, ob diese auf grund logischer zusammenhänge richtig oder falsch sind.

"man unterscheidet in der sprachpsychologie vom sprachdenken das sachdenken und kann sagen, das sachdenken allein sei für die logizität der vom sprachdenken getragenen rede verantwortlich" (von freitag-löringhoff)

das reine sachdenken findet seine formulierung in der logik.

ich entwickle ein rein visuelles sachdenken (die grundlagen der visuellen mechanismen), das als sprachdenken über das sachdenken, über die visuellen mechanismen selbst reflektiert (ohne psycholo-

gische komponente). diese reflexion findet ihre formulierung, ihre artikulation in meinen arbeiten.

mein interesse konzentriert sich auf das struktur-interne sachdenken, auf die logizität und faktizität der daten und signale, ihre koordination ist die organisationsform meiner arbeiten.

2. daten

die strukturen der daten sind numerische daten-konstruktionen in der sprache der mathematik.

variablen, konstituenten, funktionelle zusammenhänge, formations- und transformationsregeln u.ä.

die funktionellen zusammenhänge der daten in einer daten-situation fasse ich als eine logische interaktion der daten auf und baue darauf eine theorie der abhängigkeiten der rein visuellen mechanismen.

3. visuelle kommunikation

kommunikative daten-selektion

um von der daten-ebene auf die visuelle zu kommen, müssen die daten mit visuell wahrnehmbaren signalen verbunden werden. in meinen arbeiten möchte ich erreichen, dass die rein formalen abhängigkeiten der visuellen mechanismen direkt ins auge transportiert werden, die logizität des sachdenkens also, abstrahiert von semantischer überlagerung.

ich selektiere aus der allgemeinen datenmenge solche signale heraus, die die funktionellen abhängigkeiten der daten untereinander im physiologischen prozess der wahrnehmung am stabilsten transportieren bzw. die speziellen charakteristika der abhängigkeiten der daten am klarsten repräsentieren und verdeutlichen.

das erscheinungsbild ist also eine synthese zwischen einer daten- und einer signal-konstruktion.

ein bild ist ein resultat einer numerischen semiose.

numerische daten

+

visuelle signale

→ generierung → bild

gische komponente). diese reflexion findet ihre formulierung, ihre artikulation in meinen arbeiten.

mein interesse konzentriert sich auf das struktur-interne sachdenken, auf die logizität und faktizität der daten und signale, ihre koordination ist die organisationsform meiner arbeiten.

2. daten

die strukturen der daten sind numerische daten-konstruktionen in der sprache der mathematik.

variablen, konstituenten, funktionelle zusammenhänge, formations- und transformationsregeln u.ä.

die funktionellen zusammenhänge der daten in einer daten-situation fasse ich als eine logische interaktion der daten auf und baue darauf eine theorie der abhängigkeiten der rein visuellen mechanismen.

3. visuelle kommunikation

kommunikative daten-selektion

um von der daten-ebene auf die visuelle zu kommen, müssen die daten mit visuell wahrnehmbaren signalen verbunden werden. in meinen arbeiten möchte ich erreichen, dass die rein formalen abhängigkeiten der visuellen mechanismen direkt ins auge transportiert werden, die logizität des sachdenkens also, abstrahiert von semantischer überlagerung.

ich selektiere aus der allgemeinen datenmenge solche signale heraus, die die funktionellen abhängigkeiten der daten untereinander im physiologischen prozess der wahrnehmung am stabilsten transportieren bzw. die speziellen charakteristika der abhängigkeiten der daten am klarsten repräsentieren und verdeutlichen.

das erscheinungsbild ist also eine synthese zwischen einer daten- und einer signal-konstruktion.

ein bild ist ein resultat einer numerischen semiose.

numerische daten

+

visuelle signale

→ generierung → bild

4. relativität der raum-struktur

abhängigkeit des erscheinungsbildes vom bezugssystem

es ist evident, dass zuerst

ein ort	vorhanden sein muss, in dem	erscheinungen
ein raum	" " " "	dinge
ein medium	" " " "	mitteilungen
ein bezugssystem	" " " "	strukturen

sich befinden können.

da ein und dieselbe struktur nicht nur in verschiedenen positionen in einem bezugssystem, sondern sich auch in verschiedenen bezugssystemen befinden kann, stellen sich drei fragen :

- welche bezugssysteme gibt es oder kann es geben ?
- wie hängen bezugssysteme systematisch zusammen ?
- wie ist ein erscheinungsbild vom bezugssystem abhängig ?

5. veränderung der strukturen

ich beschäftige mich mit dem prozess, mit der veränderung, mit der transmutation von strukturen, mit ihrer relativierbarkeit, mit den übergängen aus einem repertoire in das andere.

die regelmässige veränderung einer struktur erreiche ich durch die regelmässige veränderung ihrer daten- und konstituenten.

da digitale daten schrittweise beliebig veränderbar und konstituenten beliebig hinzufügbare und wegnehmbar sind, hängen alle strukturen miteinander zusammen. auch dann, wenn ihre verwandtschaft nur über sehr lange umwege und verzweigungen gilt. sie stehen also zueinander in transformationellem zusammenhang. deswegen bezeichne ich meine arbeit als

visuelle transformation

es gibt nur eine logizität, die allen sprachkulturen zugrunde liegt, so wie es nur ein gravitationsgesetz gibt für alle fallenden körper.

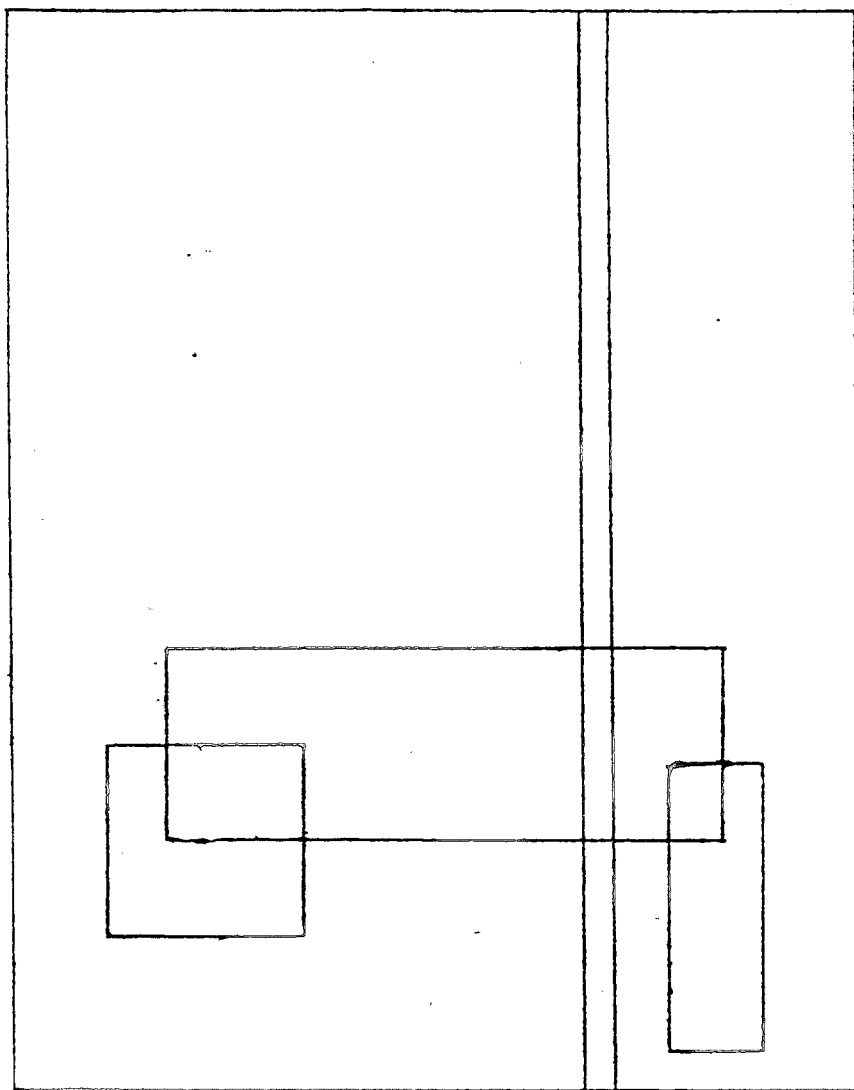
entsprechend gibt es nur eine universelle empfindungsreaktion auf signale, jenseits aller kulturellen grenzen.

ihre grundlagen, interne abhängigkeiten zu erforschen und das methodische erschliessen neuer strukturen ist mein ziel. meine arbeit möchte ich als ein beitrag verstehen zu unserer visuell-artifiziellen intelligenz.

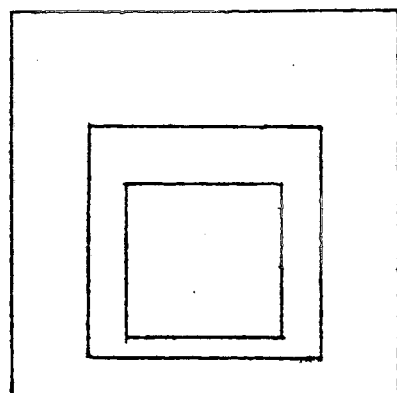
galerie teufel

wallrafplatz 3, d-5000 köln 1, tel. (02 21) 23 00 57

llorinsmarkt 12, d-5400 koblenz, tel. (02 61) 3 48 61



von moholy nagy



zu josef albers

3 mögliche Übergänge vom telefon-bild EM3, 1923, von moholy nagy zur formstruktur "huldigung an das quadrat" schema 4, 1950, von josef albers, untersucht und entwickelt 1976 von attila kovács.

(vertikaler Übergang 32 blatt, horizontaler Übergang 32 blatt, diagonal 22 blatt)

diese zeichnungen, zusammen mit graphik, zeichnungen und bilder von josef albers zeigt die galerie teufel, köln, wallrafplatz 3, ab mittwoch dem 4. august, 17 uh parallel zur ausstellung im studio museum ludwig:

- josef albers - mit einer strukturanalyse mit 2025 ergebnissen auf 81 blätter von attila kovács. im wallraf-richartz-museum und museum ludwig, köln.

(die ausstellung im museum ist am mittwoch 4.8.76 bis 17 uhr geöffnet, dauer beider ausstellungen bis september.)

wir möchten sie recht herzlich zu beiden ausstellungen einladen.

"koordinationen"

in : faltblatt der meißner edition, hamburg 1976

die hier abgebildeten multiples sind resultate der gruppe "koordinationen" und gehören in das programm 3. mich interessieren keine einzel-resultate, sondern resultat-gruppen.

in diesem programm untersuche ich die abhängigkeit des erscheinungsbildes einer strukturveränderung von verschiedenen bezugssystemen. ich synthetisiere bezugssysteme aus tabellarisch aufgestellten mediumspezifischen eigenschaften. jedes bezugssystem ist also ein resultat einer bestimmten daten-situation. ein und dieselbe strukturveränderung in den einzelnen bezugssystemen ergibt verschiedene erscheinungsbilder. das erscheinungsbild ist also eine funktion des bezugsystems.

durch die regelmäßige veränderung der funktionellen zusammenhänge in den daten-situationen erreiche ich eine steuerung rhytmisch sequenzieller abläufe. ich orientiere mich faktisch, komponentenbezogen, in datenkomplexen. ich stelle zuerst eigenschaften in meß-einheiten und formationsregeln vor, die eine einheit und die zuordnung von vielen einheiten zu einem bezugssystem bedingen. diese zusammen nenne ich ein "kommunikations-systems". eine einheit eines kommunikations-systems nenne ich "kommunikative einheit".

denn wie ich bereits 1971 schrieb : wenn man die relativierenden faktoren angibt, kann man die präsentierten werte auf die tatsächlichen werte zurückführen und damit das ganze im "tatsächlichen" sinne erfassen.

ich möchte erreichen, daß die rationalen hintergründe der visualität, die auf der daten-ebene und nicht auf der anschaulichen ebene liegen, klar verstanden werden. deswegen ist die art des transportes einer daten-situation von entscheidender wichtigkeit. meine absicht ist es, so zu wählen, daß das sichtbare resultat die daten-situation klar zeigt, da klarheit eine bedingung ist für leichte verständigung.

attila kovács köln, 14.5.1976

Az átalakítás elve

A transzformációk elmélete

Legszívesebben a transzformációk irányában tájékozódok. A művészet és a tudomány egységének híveként előnyben részesítem a szintetikus intelligencia jegyében álló, világosan megmutatkozó értelmet, a felvilágosítást és a szabad információ-áramlást, amelyek távol vannak minden szubjektívizmustól és irracionalizmustól.

Gondolatainkat nyelvi úton jelenítjük meg. A vizualitás mint képi nyelv, maga is a nyelvek általános rendszerében egyszerre tudomány és művészet. Az artikuláció általános feltételeit vizsgálom, a vizualításra jellemző nyelvi mechanizmusokat - így kívánom világossá tenni a képi nyelv racionális háttérét.

Általában bírálom a vizuális jelenségeket szemléletes úton kezelő módszereket. A racionális irányzatok a tizes évek óta geometriai úton igyekeztek meghaladni e módszereket. Következésképpen jártak el:

1. Szabad, nem-strukturált síkon /térben/ mértani felosztásokat és alakzatokat szerkesztettek,
2. síkban elhelyezkedő raszteren /vagy raszter-térben/ raszter-egységeket alakzatokká állítottak össze.

A racionális-vizuális gondolkodásnak ezt a klasszikus válfaját elméletileg két tanulmányban alapozták meg:

1. Beöthy István: AranySOR, 1919. Budapest, 1938-1939
2. Kazimir Málevics: Az additív elem elmélete, 1926.

Méga konceptuális művészetet is beleértve, ez volt az érvényes elméleti alap, s tartalmazta mindazt, amit nemzedékeken keresztül kidolgoztak és különféleképpen hangsúlyoztak.

A transzformációk elméletével és az 1968 óta keletkezett munkáimmal megkérdőjeleztem ezt a klasszikus alapfelfogást. Világossá vált előttem, hogy a vizuális jelenségek és nyelvek szabályozása semmiképpen sem a jelenségek, hanem a strukturák szintjén történik.

Amit látunk, az nem a látható elemekből van összetéve, amit gondolunk, az nem gondolatokból van összetéve, hanem nyelvtani szintézis eredménye. Minden nyelvi viszonyulás érzéki a "szállító eszközök" tekintetében, szabályai ellenben nem érzékiek, hanem

strukturálisak. A képi formát meghatározó paraméterek, azaz a kép információs strukturája nem látható, hanem valamely információs strukturából eredő forma válik láthatóvá. Az információ formációvá, formává szervezi az anyagot. A struktura tehát a vizuális szint alatt marad /szubvizuális/ - a forma: a látható végeredmény. A végeredmény nem szabályozható, az információ ellenben szabályozható, és strukturális jellegénél fogva ésszerűen kezelhető, logikai érvényessége pontosan ellenőrizhető. Azért bírálok a szemléletes eljárást alkalmazó geometriai módszert, mert csupán a szemléletes kombinatorika keretein belül mozog. Mivel geometriailag nem szabályozhatunk, azt sem tudhatjuk, hogy milyen jelentéssz összefüggések állnak fönne különböző geometriai kijelentések között. A kijelentések olyan képnyelvi artikulációk, melyek szabályozása a strukturák nyelv alatti rétegében megy végbe. Mivel a strukturákat is logikai szabályozók rendezik, azért a gondolkodás teljes egészében rendszerhez kötött, pontosabban a rendszerre elegyített szerkezeti szabályozók felépítéséhez kötődik.

Igy világossá válik, hogy bármilyen kijelentésre csak szabályozó rendszer révén tehetünk szert, és hogy a mindenkori kijelentésnek ez a vonatkoztatási rendszere.

Ezt az alapelvet a vizualitás tekintetében eddig nem ismerték fel.

Mégis nyilvánvaló, hogy elsődlegesen és külön is létezik olyan vonatkoztatási rendszer: amelyben kijelentéseket-; létezik olyan nyelv: amelyen közléseket-; létezik olyan hely: ahol jelenségeket artikulálhatunk.

Tehát világosan elkülöníthetjük egymástól a vonatkoztatási rendszereket és a vonatkoztatási rendszerekben belül megjeleníthető formákat. A megjelenő kép a vonatkoztatási rendszertől függ

Valamely vonatkoztatási rendszer alkatának jellegét /konstitúcióját/ az határozza meg, hogy mely összetevő /konstituáns/ milyen variábilis számértékekkel, milyen funkcionális összefüggésekbe elegyíthető. Az adatok /paraméterek/ így keletkezett összefüggését /strukturáját/ adat-helyzetnek nevezem. Az adat-helyzetből következik, hogy az adatok egymással kölcsönhatásokba /interakcióba/ kerülnek. Táblázatos felsorolásuk pedig tényleges rendjüket mutatja.

Az adatok a hely strukturáira /struktémák/ és a jelölést képviselő érzéki elemek /kromémák/ metrikus fokozataira vonatkoznak. Aktualizálásukból ill. szintézisükből keletkeznek a vizuálisan érzékelhető perceptémák.

A szintetikus elegyítés lehetővé teszi, hogy vonatkoztatási rendszereket, tehát különböző alkati tulajdonságokkal rendelkező nyelvtanokat hozzak létre. Létrehozásuk mindig szabályos. Az összetevők, a funkcionális meghatározások és a variálható szántartományok mindazonáltal tetszőlegeseek, azaz a mindenkori szándék szerint választhatók. Másfelől - és ez a döntő szempont - a szintetikus meghatározás, valamint a digitális adatokba foglalt tetszőleges alkotó elemekkel történő generálás révén a szintaktikai strukturák lépésről lépésre átalakíthatók egymásba - vagyis transzformálhatók.

A finomított átmenetekbe foglalt strukturákat transzformációs elvű strukturáknak tekinthetjük. Ezek az összefüggések ésszerű rendet teremtenek tudatunk értelmi uton megismerő /intelligibilis/ rétegében. Transzformálhatóságuk révén valamennyi struktúra rokonságban van egymással, még akkor is, ha rokonságuk csak nagy kerülőkön és elágazásokon kapcsolódva érvényesül. Ezeket a rokonságokat transzformációs elvűnek -, alapjaik kifejtését pedig a transzformációk elméletének nevezem.

A transzformációs elvű rokonságok késztettek arra, hogy munkák csoportjain dolgozzam. Az adat-helyzeteket szabályszerűségük szerint algoritmikusan tagolt csoportokba rendezem. Mivel csak szemlélni tudunk valamely artikulációt, de azt jelentésmeghatározó vonatkoztatási rendszer híján értelmezni nem tudjuk: koordináták formájában határozom meg a rendszert. A vonatkoztatási rendszernek-egy-adott-artikulációs-mezővel-kapcsolatos-összetételét, mint információs strukturát, az adatok határozzák meg. Ezek vizuális eredményét adatmezőnek nevezem.

Csak akkor tisztázódik számunkra a vizualitás valódi jellege, ha különválasztjuk a vizualitás logikusságát a vizuális artikuláció lélektanától. Ha megértjük, hogy a vizualitás logikussága, mint strukturáló eljárás milyen működési módok szerint viszonyul bizonyos transzformációs elvű nyelvtanokhoz, akkor tudjuk megkülönböztetni azt az artikuláló művész pszichológiájától, szubjektivitásától.

Ha a szemléletes geometrizmusról radikálisan áttérünk a nem-szemléletes transzformációs rendszerekre, úgy a vizuális strukturák szintetizálhatóságának ellentmondás mentes elméletéhez jutunk. A tisztán tárgyilagos gondolkodás működési mechanizmusainak tudatosításával értelmi összefüggéseket tudunk kialakítani és ezeket kapcsolatba hozhatjuk más értelmi összefüggésekkel. A tárgyilagos gondolkodás feltétele annak, hogy az értelmi összefüggések ne legyenek valamely véleménnyel összetéveszthetők, és hogy azok érvényessége ellenőrizhető legyen. Mivel az értelmi összefüggéseket nem statikusan elszigetelt formáknak, hanem lehetséges átmenetekhez tartozó strukturáknak kell tekintenünk, így jellegüknél fogva transzformációs elvűek.

A transzformációs elv szerinti gondolkodás helyesebb látáshoz vezet !

Kovács Attila, 1977

in: documenta 6, 1977 Kassel
katalógus

das quadrat, das metaquadrat 1977-78

text + generierung von
91 metaquadrate 1977

attila kovács

- im allgemeinen

es gibt signale, auf die unser auge reagiert; die menge dieser signale nennt man visuelle signal-menge.

man kann sich lagen im raum vorstellen; die menge dieser lagen nennt man räumliche lage-menge.

die signal- und lage-menge zusammen nennt man allgemeine visuelle daten-menge. man nennt sie allgemein, weil sie noch nicht geordnet ist; das wort 'daten' deutet auf die in zahlen ausgedrückten parameter-werte hin.

daraus ergibt sich die allgemeine frage : nach welchen kriterien kann man sie sinnvoll ordnen ?

die allgemeinen zuordnungsmöglichkeiten der daten ergeben n-dimensionale regel-systeme, die man grammatik oder syntax möglicher sprachen nennt.

wie können wir kriterien entwickeln ?

die analytisch verstandenen eigenschaften der daten, ihre charakteristika und zuordnungsmöglichkeiten, ermöglichen uns die koordination der daten zu regel-systemen.

speziell gebildete zuordnungen innerhalb eines regel-systems ermöglichen artikulationen mit daten in diesem.

koordinieren heisst : zusammenordnen, quantitativ zusammensetzen. daten in einen form-zusammenhang bringen. daher nennt man das zusammenordnen der daten nach kriterien in eine formation

'die information der daten', bzw. 'die information einer form'.

die koordination der daten, ihre synthetische dh. zahlenmässige definition, die bestimmung der zusammensetzung aus der allgemeinen daten-menge nennt man generierung.

- das quadrat, das metaquadrat

das quadrat, das wir im allgemeinen kennen, ist als erscheinungsform ein zwischenphänomen; deswegen nenne ich diese form

meso-quadrat. mit dieser bezeichnung möchte ich darauf hinweisen, dass wir die erscheinungsform eines quadrates als ein ergebnis der planaren oder zeitlichen zwischensituation ihrer konstituenten + variablen auffassen müssen, dh. die erscheinungsform des quadrates resultiert aus der logischen interaktion einer speziellen daten-situation. ich nenne diese koexistenz der daten ihre meso-situation.

mit möglichen veränderungen dieser meso-situation kann ich einzelne kriterien, dh. unterscheidbare merkmale akzentuieren; sie zeigen dann unmittelbar ihre funktionen im syntaktischen mechanismus.

in dieser generierung von 91 metaquadraten beschäftige ich mich damit, wie quadrate in distantiellen bezugssystemen und wie bezugssysteme in transformationellen zusammenhängen synthetisch definiert werden können.

die kriterien der strukturbildung lassen sich für ein bestimmtes bezugssystem und eine strukturartikulation in diesem identisch bestimmen. im grenzfall, wenn beide strukturen gleichdimensioniert, dh. kongruent sind, isoliere ich in den bezugssystemen teilbereiche nach einem quadratischen anordnungsschema ab. aus den identischen kriterien und der gleichen dimensionierung folgt, dass ich die isolierten quadratischen anordnungen in den distantiellen intervall-strukturen als ihre teilartikulation auffassen kann. die distantiellen teilmengen ergeben den speziellen charakter der resultate : es sind gleichzeitig erscheinungsformen und teile von system-konstitutionen. die teilartikulation eines systems ist eine teilaussage über die strukturbildung, über die konstitutionelle beschaffenheit des systems. folglich : eine 'quadratische' teilaussage über das system ist ein quadrat über das system, dh. ein metaquadrat.

- beschreibung

die beschreibung der informationellen methode durch parameter, deren werte signale kennzeichnen, die als träger von informationen dienen, soll an die stelle aller erklärungen treten.

die beschreibung des generierungsvorgangs ermöglicht die resultate in ihrer faktizität zu verstehen, statt sie zu deuten.

- generierung

um visuelle resultate generieren zu können, muss ich zuerst in zwei voneinander unabhängigen daten-bereichen vorgehen :

1. ich denke mir lagen in zusammenhängen,
2. ich denke mir signal-eigenschaften in zusammenhängen.

ihre informationelle kopplung wird visuelle resultate ergeben.

- strukturen

bildung von sub-visuellen lage-strukturen.

eine lage denke ich mir als einen imaginären punkt mit der ausdehnung null. die dimension einer lage in der bildung einer basis-einheit als die kleinste gewählte größe soll ein quadratischer punkt sein von 0,1 x 0,1 mm größe. eine lage-struktur denke ich mir als eine aus basis-einheiten in der ebene regelmässig und lückenlos zusammengesetzte menge.

- chromeme

bildung von signal-präsentanten.

in den resultaten möchte ich den mechanismus der strukturbildung klar zeigen. deswegen selektiere ich aus der allg. signal-menge solche heraus, die den mechanismus klar präsentieren. da strukteme und chromeme keine gemeinsamen informationen haben, ist das ziel der selektion, informationelle äquivalente zwischen ihnen zu finden. ich gehe folgendermassen vor : die strukteme werden durch adjunktio. bestimmt. bezüglich eines signals ist dies eine quantitative frage; nämlich ob eine basis-einheit, ein quantum, in einer bestimmten lage vorhanden ist oder nicht.

welche signale können die zwei fakten 'es ist vorhanden', 'es ist nicht vorhanden' optimal zeigen ?

anders formuliert : welche signale ergeben den maximalen kontrast, da ich die frage nicht nach der graduierbarkeit des vorhandenseins und dadurch nicht nach der singularisierbarkeit gestellt habe.

die verbale antwort heisst : wenn vorhanden : ja,
wenn nicht vorhanden : nein.

ob in eine bestimmte lage eine basis-einheit zugeordnet werden soll oder nicht, bringt die 'ja' und 'nein'-möglichkeiten miteinander in zusammenhang. ihre zusammenfassung zu einem system ermöglicht fehlerlose entscheidungen, da ich mich auf diese zwei alternativen beschränkt habe. die selektion eines systems, das nur zwei alternativen kennt, ergibt das zweiersystem.

chromeme, bzw. visuelle signale, die das zweiersystem äquivalent präsentieren, sind die primärkontraste schwarz-weiss, da diese den maximalen kontrast zeigen.

für ihre selektion argumentiere ich folgendermassen :

1. bezüglich der konstitution der augen :

wenn 3 geeignete farben des lichtes mit der notwendigen intensität vorhanden sind, die das 3er rezeptoren-system in dem notwendigen verhältnis erregen, sehen wir ideal weiss.

wenn keine dieser bedingungen vorhanden sind, sehen wir ideal nichts. ergebnis : schwarz.

2. bezüglich der mischung der farbpigmente :

der maler mischt das ganze spektrum der farben und graduert durch das auftragen einen farb-träger. eine mischfarbe signalisiert die wellenlänge, die sie physikalisch reflektiert und damit steht sie im verhältnis zu allen anderen farben des spektrums, die sie absorbiert.

0 % reflexion = 100 % absorbtion = schwarz

100 % reflexion = 0 % absorbtion = weiss

die selektion des signal-systems ist dadurch nicht meine subjektiv-willkürliche entscheidung; es erfolgt, bei der suche nach informationellen äquivalenten, zwingend aus der selektion.

parameter 1

system : zweiersystem

- gibt es einen zusammenhang zwischen 'ja + nein' und 'schwarz + weiss' ?

wie die argumente zeigen, gibt es zwei gegensätzliche möglichkeiten je nachdem, wovon ich ausgehe. dies verdeutlicht, dass zwischen diesen zwei fakten kein zusammenhang besteht.

dementsprechend gibt es zwei mögliche zuordnungen :

parameter 2

1. ja = weiss

nein = schwarz

v1

2. ja = schwarz

nein = weiss

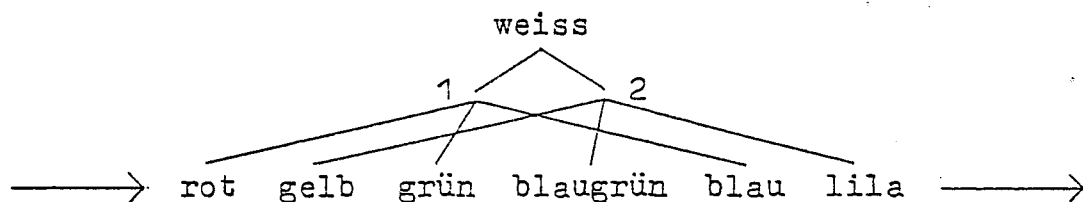
v2

- das vorhandensein oder nicht-vorhandensein von basis-einheiten bezieht sich auf zwei bereiche, die ich brauche um bezugssysteme kodieren zu können : generierung von 1. homogenen kodierungsfeldern, 2. bezugssystemen + artikulationen in diesen.

es ist notwendig, diese zwei bereiche, von schwarz + weiss ausgehend, visuell sinnngemäss zu trennen.

1. graduierung durch die reduktion der intensität zwischen dem primärkontrastpaar : weiss - grau - schwarz.

2. eine mögliche graduierung von weiss ausgehend zu einem der zwei sekundärkontrasttripeln :



da grau auch alle farben reflektiert (wie weiss) nur mit geminderter intensität, ist ihr charakteristikum mit dem vom weiss homogen. deswegen ist es konsequent weiss + grau für bezugssysteme zu verwenden. da weiss + zb. rot heterogenen charakter haben, ist es konsequent, sie für kodierungsfelder zu verwenden. auf grund dieser charakteristika kann ich 3 zweiersysteme für 3 funktionen im syntaktischen mechanismus differenzieren :

parameter 3

1. weiss + rot für kodierungsfelder

v1

2. weiss + grau für bezugssysteme

v2

3. weiss + schwarz für artikulationen

v3

parameter 4

bestimmung des rot-tons.

der mittelwert im rotbereich soll graduert werden.

12 metrische graduierungen von 0% helligkeit (schwarz) bis zur vollen sättigung.

schwarz



rot

v1

v2

v3

...

v12

parameter 5

bestimmung des grau-tons.

12 metrische graduierungen von 0% helligkeit (schwarz) bis zur 100% helligkeit (weiss).

schwarz



weiss

v1

v2

v3

...

v12

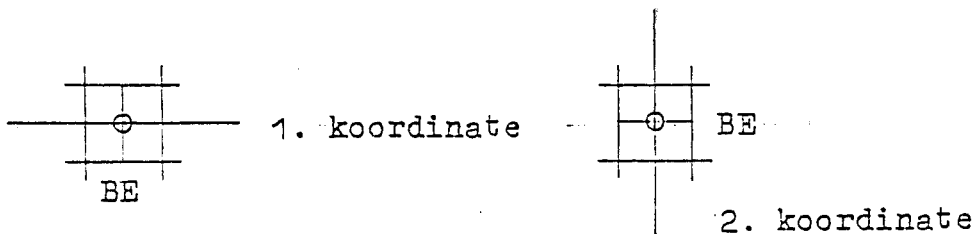
- perzepteme

die informationelle kopplung von lage, dimension und chromem-eigenschaft einer basis-einheit ergibt ein perzeptem, ein visuell wahrnehmbares signal. siehe noch unten perzepteme, seite 2.

parameter 6

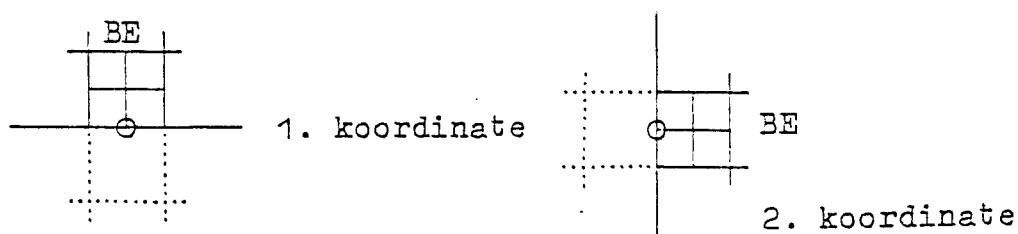
möglichkeiten der zuordnung von lage und dimension

1. zuordnung der lage zum mittelpunkt einer basis-einheit



v1

2. zuordnung der lage zur seitlichen mitte einer basis-einheit



v2

- richtungsverhältnis zwischen den 1. und 2. koordinaten.

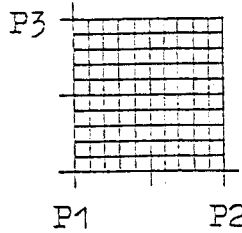
parameter 7

ich gebe ein konstantes verhältnis im kartesischen system an.

P1 $x = 0, y = 0$

P2 $x = 10, y = 0$

P3 $x = 0, y = 10$



k

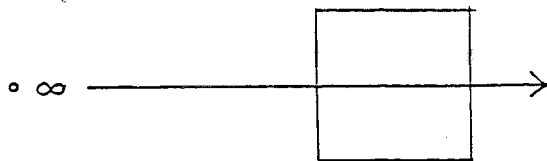
- tabelle der relation zwischen dem

bezugspunkt (BP) einer bezugsachse und eines kodierungsfeldes, oder eines bezugsystems.

der bezugspunkt hat bei geschlossenen systemen einen absoluten, bei offenen systemen einen relativen übergangscharakter.

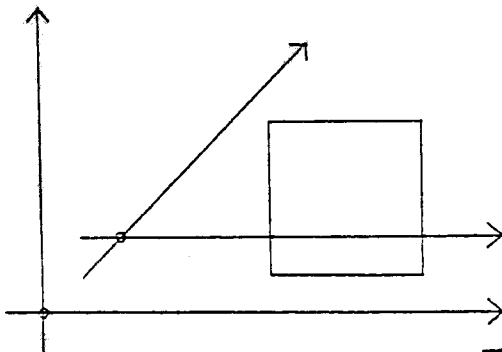
ich konstruiere eine bezugsachse, um von ihr ausgehend die beziehungen in einem system bestimmen zu können.

parameter 8



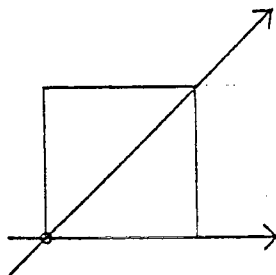
bezugspunkt liegt ausserhalb des abgegrenzten resultats in undefinierter entfernung. hier ist 1 mögliche bezugsachse angegeben.

v1



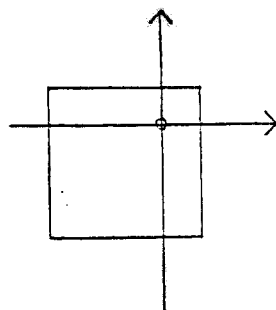
bezugspunkt liegt ausserhalb des abgegrenzten resultats in definierter entfernung. hier sind 4 mögliche bezugsachsen angegeben.

v2



Bezugspunkt liegt angrenzend an dem abgegrenzten resultat definiert hier sind 2 mögliche bezugsachsen angegeben.

v3



bezugspunkt liegt im bereich des abgegrenzten resultats definiert. hier sind 2 mögliche bezugsachsen angegeben.

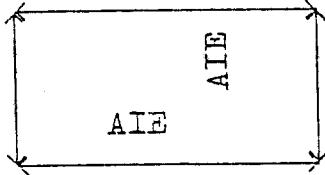
v4

- tabelle der regulären abgrenzungen in möglichen bezugssystemen.
 die abgrenzung bestimmt die dimension eines substrates, das
 ein kodierungsfeld, ein definierter teil des bezugsystems, oder
 eine struktur-artikulation in dem bezugssystem sein kann.
 parameter 9

1. isotropes system

homogenes system ohne ausgangspunkt, ohne bezugsachse, zustand

1 möglichkeit

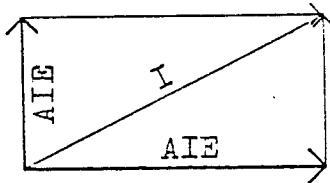


v1

2. anisotropes system

homogenes system oder distanzsystem mit ausgangspunkt +
 + bezugsachse + angegebener richtung, ein intervall

4 möglichkeiten

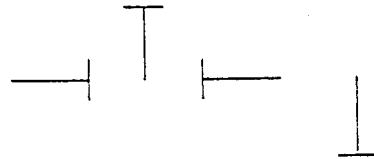
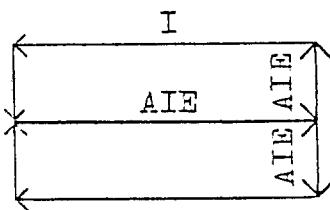


v2

3. anisotropes system

homogenes system oder distanzsystem mit ausgangspunkt +
 + bezugsachse + angegebener richtung, ein intervall

4 möglichkeiten

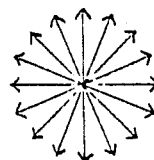
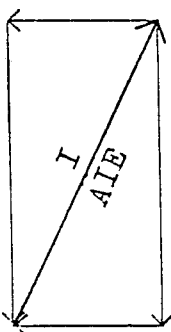


v3

4. anisotropes system

homogenes system oder distanzsystem mit ausgangspunkt +
 + bezugsachse + angegebener richtung, ein intervall

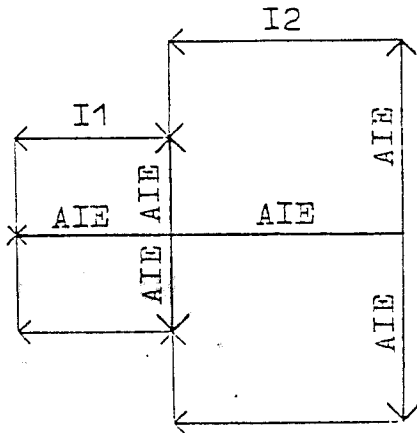
unzählige möglichkeiten
 nach AIE zu AIE



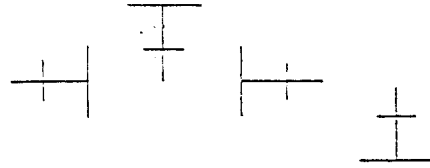
v4

5. anisotropes system

distanzsystem mit gemeinsamen ausgangspunkt + bezugsachse +
+ angegebener richtung, zwei oder mehrere intervall



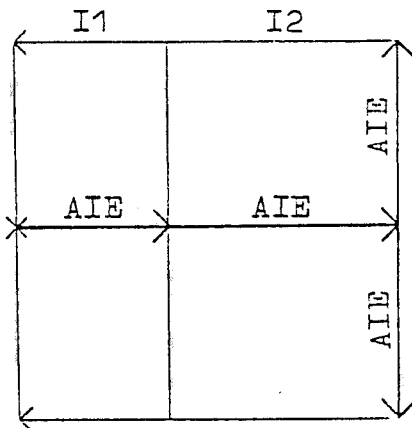
4 möglichkeiten



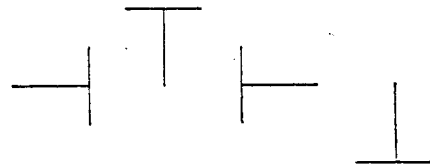
v5

6. anisotropes system

distanzsystem mit gemeinsamen ausgangspunkt + bezugsachse +
+ angegebener richtung, zwei oder mehrere intervall



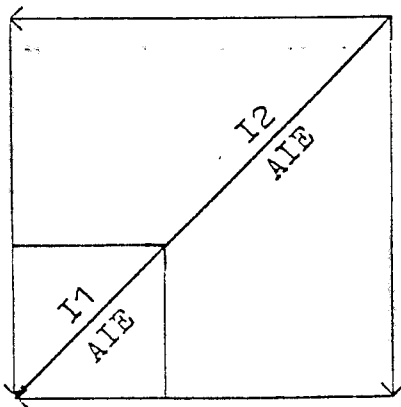
4 möglichkeiten



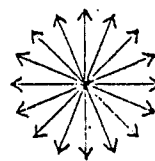
v6

7. anisotropes system

distanzsystem mit gemeinsamen ausgangspunkt + bezugsachse +
+ angegebener richtung, zwei oder mehrere intervall



unzählige möglichkeiten
nach AIE zu AIE



v7

abkürzungen : AIE = anzahl von intervall-einheiten, I = intervall

- um anisotrope bezugssysteme generieren zu können, muss ich zuerst ein isotropes kodierungsfeld definieren.
- definition von 7 isotropen kodierungsfeldern (kartesische koordinaten-systeme).
isotropie heisst : in jede richtung gleiche eigenschaften haben.
gewählte eigenschaften : 1. koordinate
2. koordinate
homogen
richtungsverhältnis zwischen den
1. und 2. koordinaten : parameter 7
kein bezugspunkt
keine bezugsachse
in allen richtungen offen
dimensionen : parameter 10

parameter 10

dimension = papierformat von 7 kodierungsfeldern.

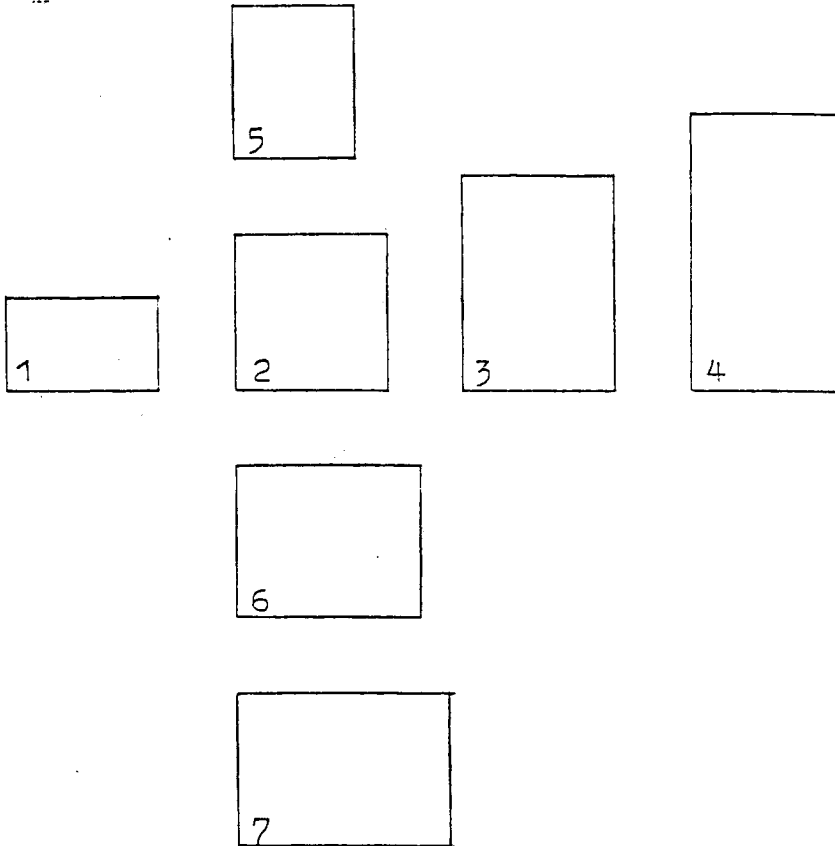
zur generation 1	=	5000 BE	=	200 FE	=	50 cm	=	1.k	
		3000 BE	=	120 FE	=	30 cm	=	2.k	v1
zur generation 2	=	5000 BE	=	200 FE	=	50 cm	=	1.k	
		5000 BE	=	200 FE	=	50 cm	=	2.k	v2
zur generation 3	=	5000 BE	=	200 FE	=	50 cm	=	1.k	
		7000 BE	=	280 FE	=	70 cm	=	2.k	v3
zur generation 4	=	5000 BE	=	200 FE	=	50 cm	=	1.k	
		9000 BE	=	360 FE	=	90 cm	=	2.k	v4
zur generation 5	=	4000 BE	=	160 FE	=	40 cm	=	1.k	
		5000 BE	=	200 FE	=	50 cm	=	2.k	v5
zur generation 6	=	6000 BE	=	240 FE	=	60 cm	=	1.k	
		5000 BE	=	200 FE	=	50 cm	=	2.k	v6
zur generation 7	=	7000 BE	=	280 FE	=	70 cm	=	1.k	
		5000 BE	=	200 FE	=	50 cm	=	2.k	v7

die grösse einer feld-einheit = intervall-einheit soll aus 25 x 25 basis-einheiten addiert werden.

auf dem verwendeten technischen papier sind 2 x 2 intervall-einheiten zusammengefasst und haben eine grösse von 5 x 5 mm.

die intervall-einheit aus 25 x 25 BE habe ich mit roter stift in einigen einheiten angedeutet.

- anschaulicher vergleich der 7 kodierungsfeldern.



- system : siehe parameter 1
- zuordnung der signal-präsentanten zum zweiersystem.
siehe parameter 2, v2
- auswahl eines zweiersystems. siehe parameter 3, v1
 - ja = rot = koordinate
 - nein = weiss = intervall
- auswahl des rot-wertes. siehe parameter 4, v6
 - die 6 möglichen graduierungen von weiss ausgehend ergeben
 - die zuordnungen : weiss + rot weiss + blaugrün
 - weiss + gelb weiss + blau
 - weiss + grün weiss + lila

siehe parameter 3

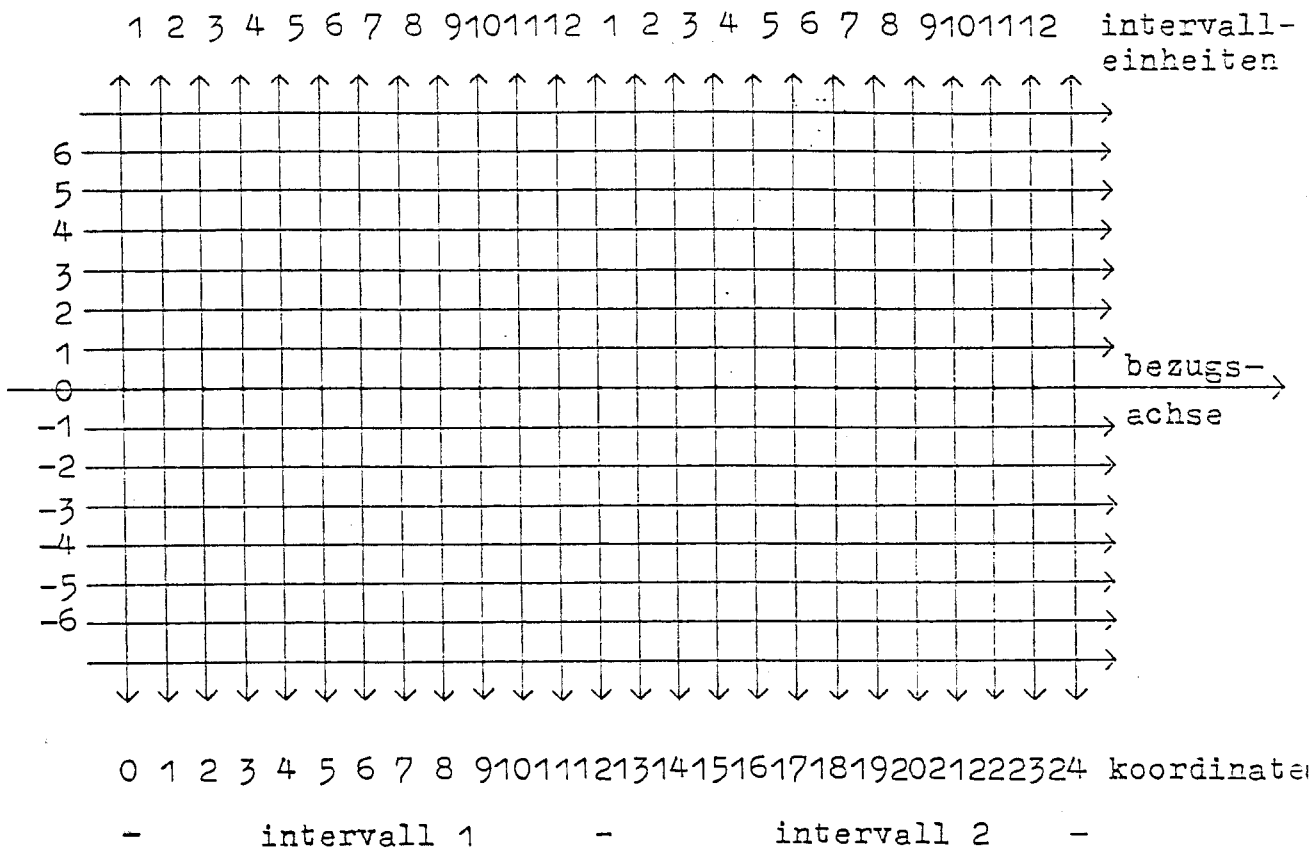
ich entscheide mich für weiss + rot.

meine wahl fällt auf rot aus praktischen gründen. ich brauche dieses feld nicht selber herzustellen; ich kann es im handel als technisches papier kaufen. der nachteil ist, dass bei diesem papier mehrere linien-breiten vorhanden sind. dadurch entstehen bei der interaktion mit schwarzen linien unbeabsichtigte visuelle effekte. ich nehme diesen nachteil in kauf.

- linienbreite der 1. und 2. koordinaten.
 - 1. zuordnung der lage zu der dimension einer basis-einheit :
siehe parameter 6, v1
 - 2. anzahl der zugeordneten basis-einheiten : $3BE = 0,3 \text{ mm}$
- richtungsverhältnis zwischen den 1. und 2. koordinaten.
siehe parameter 7
- reguläre abgrenzung der kodierungsfelder. siehe parameter 9, v1
- generierung von 7 anisotropen bezugssystemen in
transformationellem zusammenhang.
anisotropie heisst : in verschiedenen richtungen verschiedene
eigenschaften haben.
gewählte eigenschaften : 1. koordinate
2. koordinate
richtungsverhältnis der koordinaten :
parameter 7
distanzsystem
bezugsachse mit angegebener richtung
in allen richtungen offen
- mengenbildung zur 1. und 2. koordinate

M1	100 BE	=	1	cm
M2	150 BE	=	1,5	cm
M3	200 BE	=	2	cm
M4	225 BE	=	2,25	cm
M5	250 BE	=	2,5	cm
M6	300 BE	=	3	cm
M7	375 BE	=	3,75	cm
M8	400 BE	=	4	cm
M9	450 BE	=	4,5	cm
M10	600 BE	=	6	cm
- bezugsachse : entlang der angegebenen bezugsachse sollen die
intervall-einheiten addiert werden.
richtung : von links nach rechts = parameter 11
- relation zwischen dem bezugspunkt einer bezugsachse und eines
bezugssystems.
siehe parameter 8, v3
- intervall-bildung.
parameter 12
anzahl der intervall-einheiten in den 1. und 2. intervallen = 12

- allgemeines generatives schema für 7 anisotrope bezugssysteme mit zwei intervallen.



- parameter 13

intervall-bildung aus den mengen M1 bis M10

	intervall 1	intervall 2	
zur generation 1, 1.koordinate	= 12 x 200 BE	+ 12 x 300 BE	
2.koordinate	= +6 x 100 BE	+6 x 150 BE	
	-6 x 100 BE	+ -6 x 150 BE	v1
zur generation 2, 1.koordinate	= 12 x 200 BE	+ 12 x 300 BE	
2.koordinate	= +6 x 200 BE	+6 x 300 BE	
	-6 x 200 BE	+ -6 x 300 BE	v2
zur generation 3, 1.koordinate	= 12 x 200 BE	+ 12 x 300 BE	
2.koordinate	= +6 x 300 BE	+6 x 450 BE	
	-6 x 300 BE	+ -6 x 450 BE	v3
zur generation 4, 1.koordinate	= 12 x 200 BE	+ 12 x 300 BE	
2.koordinate	= +6 x 400 BE	+6 x 600 BE	
	-6 x 400 BE	+ -6 x 600 BE	v4
zur generation 5, 1.koordinate	= 12 x 150 BE	+ 12 x 225 BE	
2.koordinate	= +6 x 200 BE	+6 x 300 BE	
	-6 x 200 BE	+ -6 x 300 BE	v5

	intervall 1	intervall 2	
zur generation 6, 1.koordinate =	12 x 225 BE	+ 12 x 375 BE	
2.koordinate =	+6 x 200 BE	+6 x 300 BE	
	-6 x 200 BE	+ -6 x 300 BE	v6
zur generation 7, 1.koordinate =	12 x 300 BE	+ 12 x 450 BE	
2.koordinate =	+6 x 200 BE	+6 x 300 BE	
	-6 x 200 BE	+ -6 x 300 BE	v7

- positionierung der 7 bezugsysteme auf den 7 kodierungsfeldern.
eine bezugsachse und damit ein bezugsystem soll auf einer unten angegebenen 1. koordinate eines zugehörenden kodierungsfeldes deckungsgleich positioniert werden.

in einer generation werden 13 positionen realisiert durch die regelmässige versetzung des bezugsystems um eine einheit entlang der 1. koordinate eines kodierungsfeldes in der relation zu einem konstanten punkt auf dieser koordinate.

mit dem parameter 14 werden die konstanten koordinatenpunkte der 7 kodierungsfeldern und die koordinatenpunkte der bezugsysteme angegeben.

mit dem parameter 15 werden die 1. koordinaten der 7 kodierungsfeldern und die bezugsachsen der 7 bezugsysteme angegeben.

parameter 14

die numerischen angaben sollen wie folgt gelesen werden :

generierung 1-1 : der x=0, y=0 koordinatenpunkt von bezugsystem 1 soll deckungsgleich sein mit dem x=28FE, y=60FE koordinatenpunkt von kodierungsfeld 1 in der position 1.

G1- 1	x= 0, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P 1
G1- 2	x= 1, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P 2
G1- 3	x= 2, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P 3
G1- 4	x= 3, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P 4
G1- 5	x= 4, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P 5
G1- 6	x= 5, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P 6
G1- 7	x= 6, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P 7
G1- 8	x= 7, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P 8
G1- 9	x= 8, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P 9
G1-10	x= 9, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P10
G1-11	x=10, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P11
G1-12	x=11, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P12
G1-13	x=12, y=0 KP von BS1	=	x=28FE, y=60FE KP von KF1 in P13

- G2- 1	x= 0, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P 1
G2- 2	x= 1, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P 2
G2- 3	x= 2, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P 3
G2- 4	x= 3, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P 4
G2- 5	x= 4, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P 5
G2- 6	x= 5, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P 6
G2- 7	x= 6, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P 7
G2- 8	x= 7, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P 8
G2- 9	x= 8, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P 9
G2-10	x= 9, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P10
G2-11	x=10, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P11
G2-12	x=11, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P12
G2-13	x=12, y=0 KP von BS2	= x=28FE, y=100FE KP von KF2 in P13
- G3- 1	x= 0, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P 1
G3- 2	x= 1, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P 2
G3- 3	x= 2, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P 3
G3- 4	x= 3, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P 4
G3- 5	x= 4, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P 5
G3- 6	x= 5, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P 6
G3- 7	x= 6, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P 7
G3- 8	x= 7, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P 8
G3- 9	x= 8, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P 9
G3-10	x= 9, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P10
G3-11	x=10, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P11
G3-12	x=11, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P12
G3-13	x=12, y=0 KP von BS3	= x=28FE, y=140FE KP von KF3 in P13
- G4- 1	x= 0, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P 1
G4- 2	x= 1, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P 2
G4- 3	x= 2, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P 3
G4- 4	x= 3, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P 4
G4- 5	x= 4, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P 5
G4- 6	x= 5, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P 6
G4- 7	x= 6, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P 7
G4- 8	x= 7, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P 8
G4- 9	x= 8, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P 9
G4-10	x= 9, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P10
G4-11	x=10, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P11
G4-12	x=11, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P12
G4-13	x=12, y=0 KP von BS4	= x=28FE, y=180FE KP von KF4 in P13

- G5- 1 x= 0, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P 1
 G5- 2 x= 1, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P 2
 G5- 3 x= 2, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P 3
 G5- 4 x= 3, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P 4
 G5- 5 x= 4, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P 5
 G5- 6 x= 5, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P 6
 G5- 7 x= 6, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P 7
 G5- 8 x= 7, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P 8
 G5- 9 x= 8, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P 9
 G5-10 x= 9, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P10
 G5-11 x=10, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P11
 G5-12 x=11, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P12
 G5-13 x=12, y=0 KP von BS5 = x=28FE, y=100FE KP von KF5 in P13

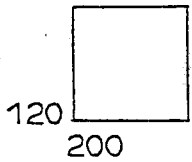
 - G6- 1 x= 0, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P 1
 G6- 2 x= 1, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P 2
 G6- 3 x= 2, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P 3
 G6- 4 x= 3, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P 4
 G6- 5 x= 4, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P 5
 G6- 6 x= 5, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P 6
 G6- 7 x= 6, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P 7
 G6- 8 x= 7, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P 8
 G6- 9 x= 8, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P 9
 G6-10 x= 9, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P10
 G6-11 x=10, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P11
 G6-12 x=11, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P12
 G6-13 x=12, y=0 KP von BS6 = x=28FE, y=100FE KP von KF6 in P13

 - G7- 1 x= 0, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P 1
 G7- 2 x= 1, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P 2
 G7- 3 x= 2, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P 3
 G7- 4 x= 3, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P 4
 G7- 5 x= 4, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P 5
 G7- 6 x= 5, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P 6
 G7- 7 x= 6, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P 7
 G7- 8 x= 7, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P 8
 G7- 9 x= 8, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P 9
 G7-10 x= 9, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P10
 G7-11 x=10, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P11
 G7-12 x=11, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P12
 G7-13 x=12, y=0 KP von BS7 = x=28FE, y=100FE KP von KF7 in P13

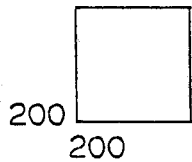
parameter 15

die numerischen angaben sollen wie folgt gelesen werden :

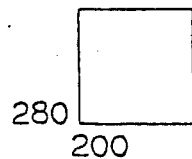
generierung 1 - 1 bis 13 - : die bezugsachse von bezugssystem 1
soll deckungsgleich sein mit der koordinate - angegeben mit dem
punkt 1 + punkt 2 - im kodierungsfeld 1.



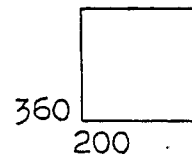
$$G1 \text{ BA von BS1} = K-P1 \text{ x= OFE, y= 60FE} + P2 \text{ x=200FE, y= 60FE-KF1}$$



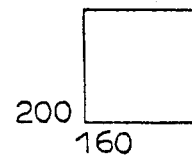
$$G2 \text{ BA von BS2} = K-P1 \text{ x= OFE, y=100FE} + P2 \text{ x=200FE, y=100FE-KF2}$$



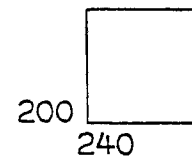
$$G3 \text{ BA von BS3} = K-P1 \text{ x= OFE, y=140FE} + P2 \text{ x=200FE, y=140FE-KF3}$$



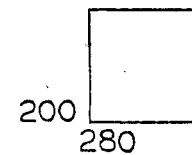
$$G4 \text{ BA von BS4} = K-P1 \text{ x= OFE, y=180FE} + P2 \text{ x=200FE, y=180FE-KF4}$$



$$G5 \text{ BA von BS5} = K-P1 \text{ x= OFE, y=100FE} + P2 \text{ x=160FE, y=100FE-KF5}$$

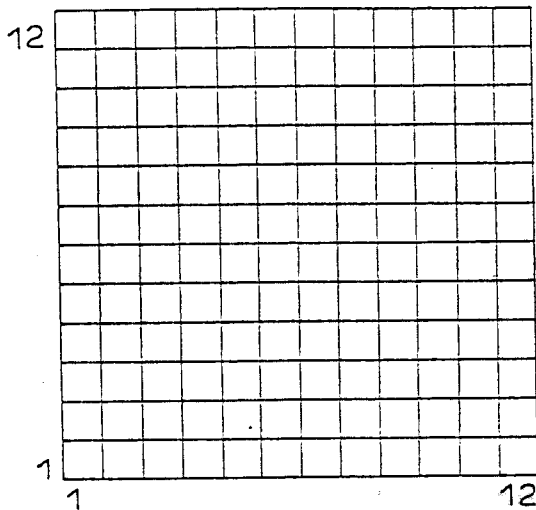


$$G6 \text{ BA von BS6} = K-P1 \text{ x= OFE, y=100FE} + P2 \text{ x=240FE, y=100FE-KF6}$$



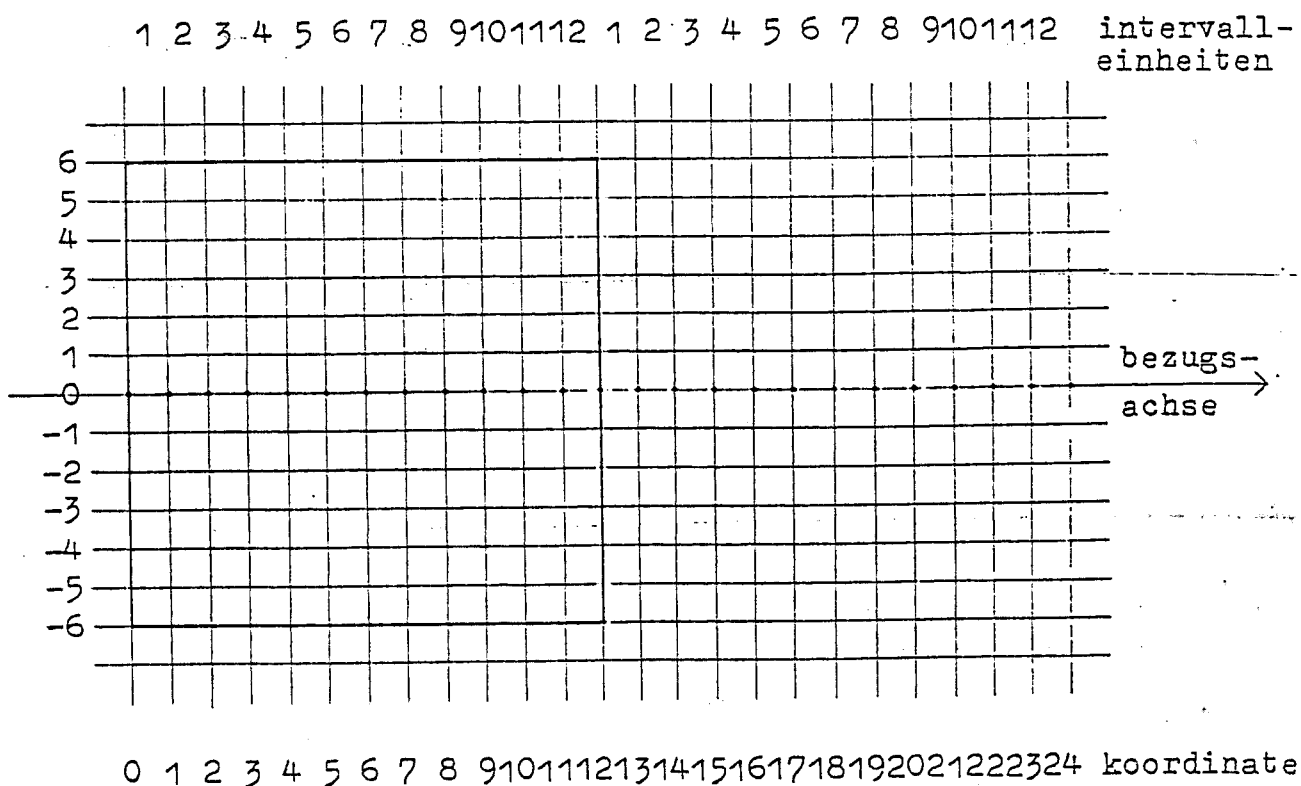
$$G7 \text{ BA von BS7} = K-P1 \text{ x= OFE, y=100FE} + P2 \text{ x=280FE, y=100FE-KF7}$$

- bildung einer quadratischen anordnungsschema aus 12 x 12 einheiten.
parameter 16

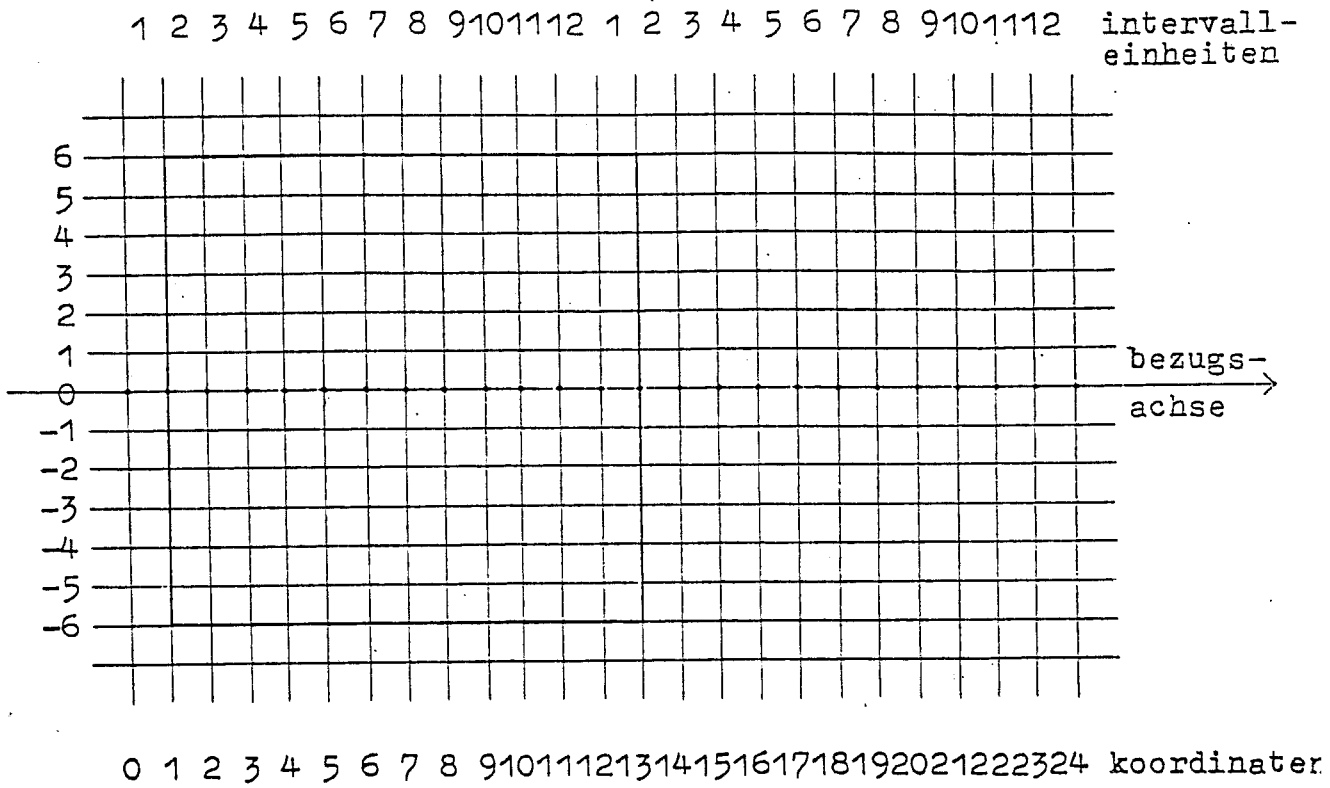


- nach dem quadratischen anordnungsschema sollen in den bezugssystemen 13 teilbereiche abgegrenzt werden. siehe abgrenzung 1 bis 13.
die 13 abgrenzungen sollen in den 7 bezugssystemen identisch sein.
sie ergeben 91 resultate.
konstruktionszeichnungen : auf den kodierungsfeldern sollen nur die abgegrenzten teilbereiche mit tusche realisiert werden.
zweidimensionale substrate : die abgegrenzten teilbereiche sollen isoliert realisiert werden.

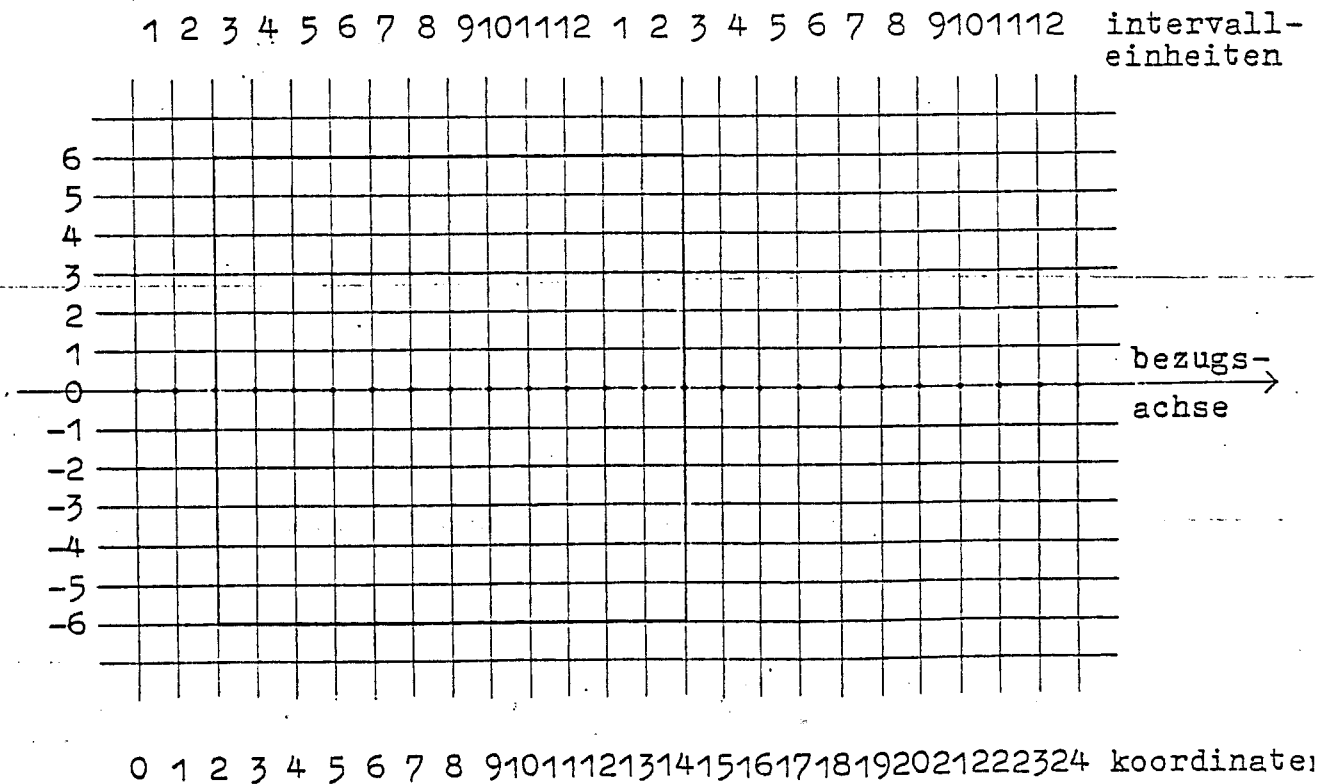
abgrenzung 1



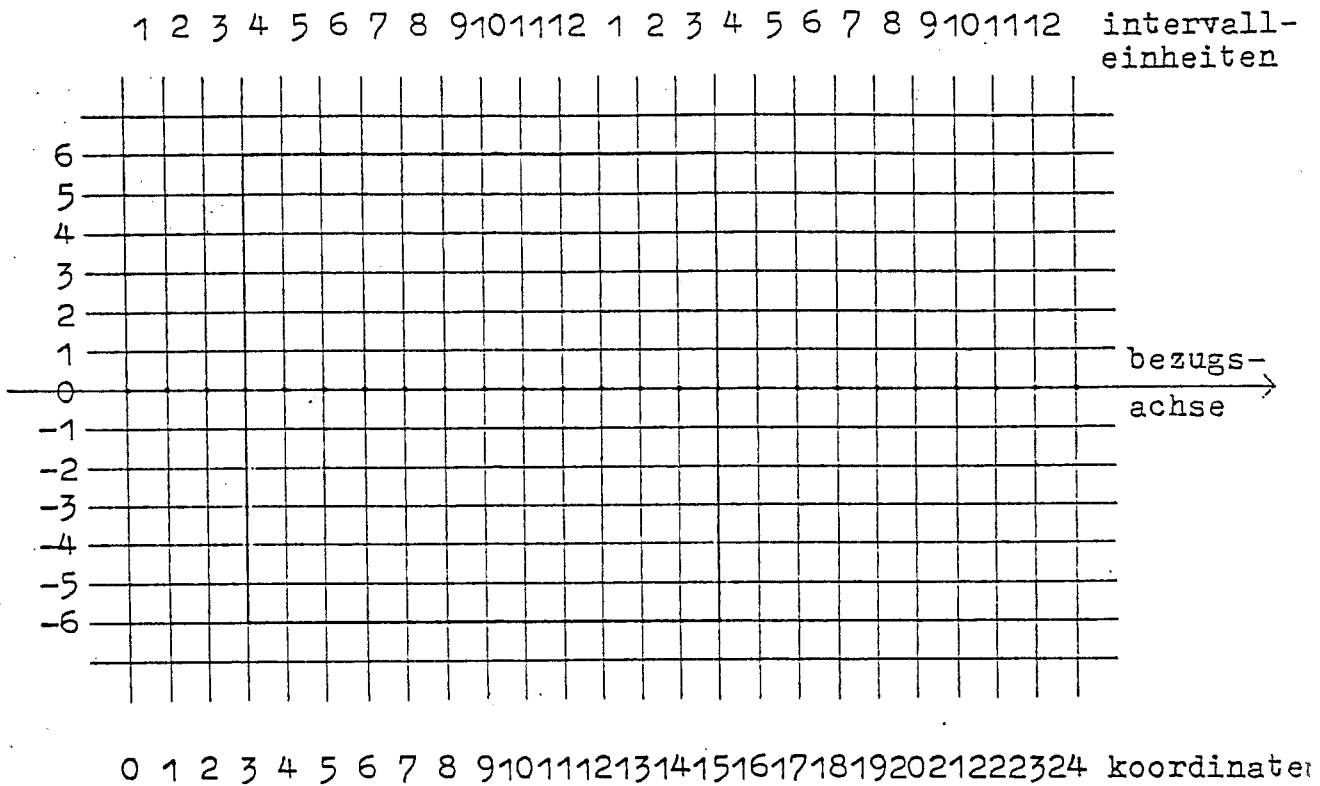
abgrenzung 2



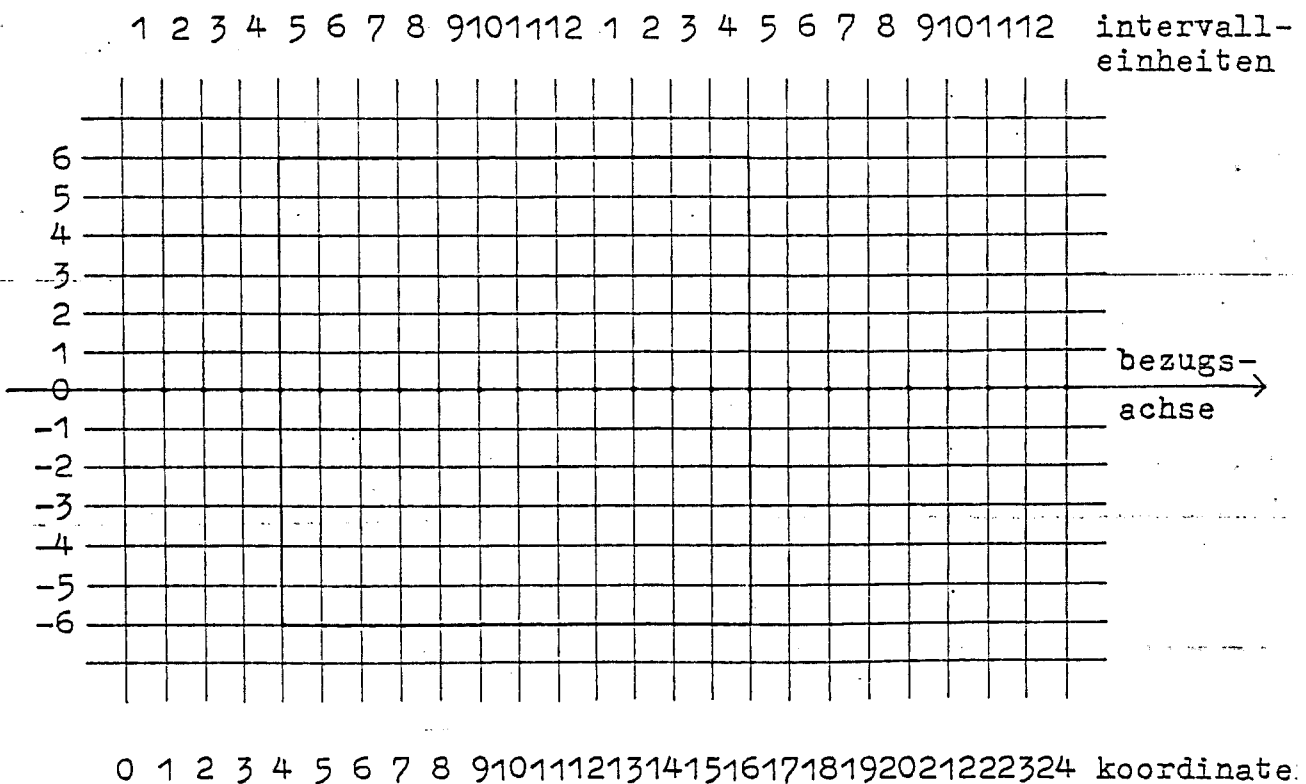
abgrenzung 3



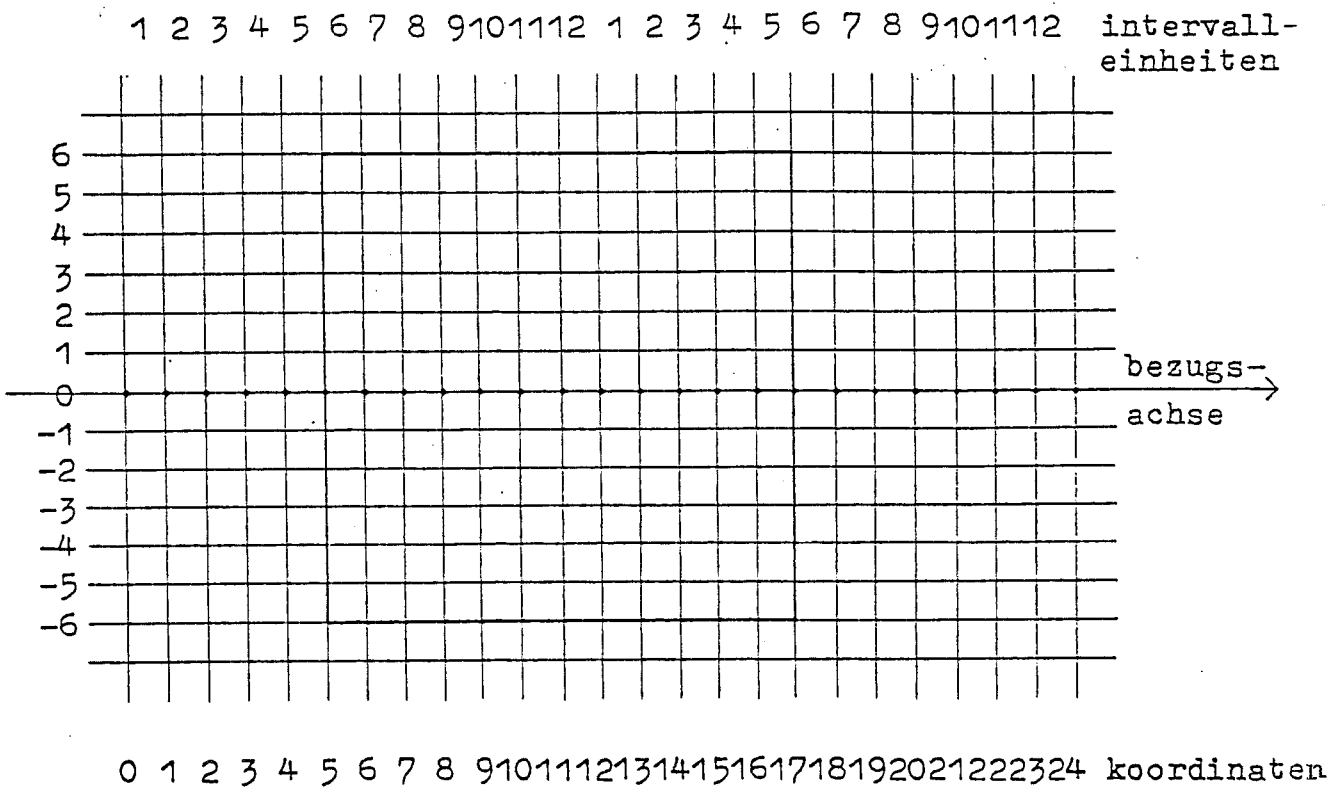
abgrenzung 4



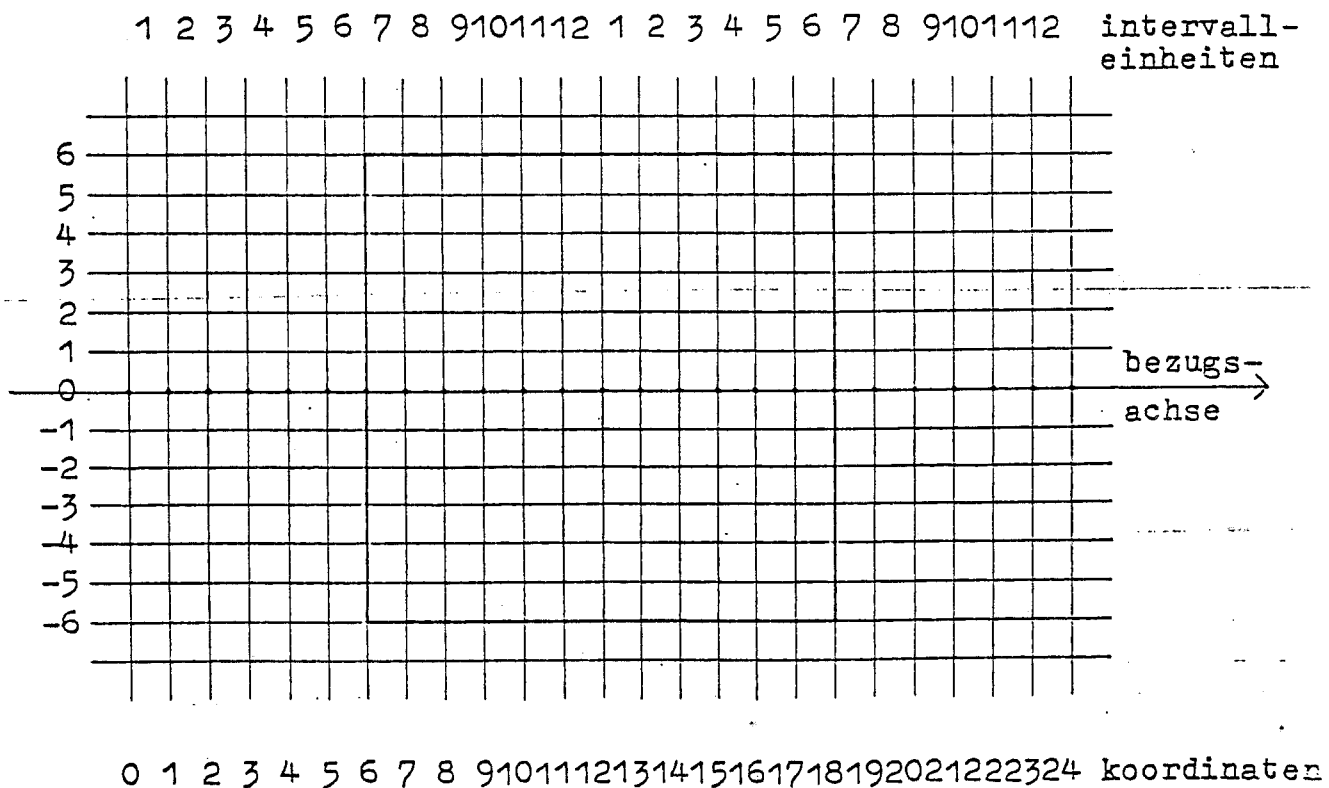
abgrenzung 5



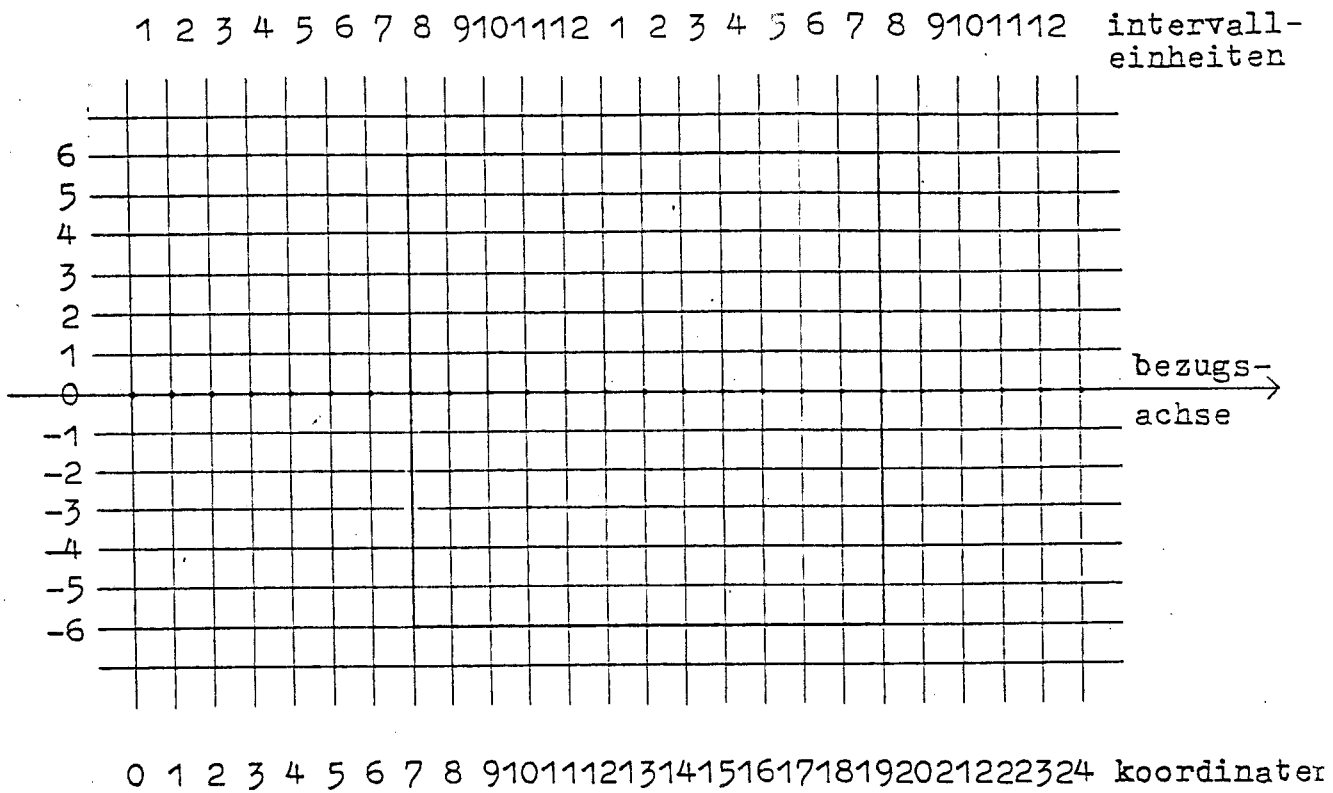
abgrenzung 6



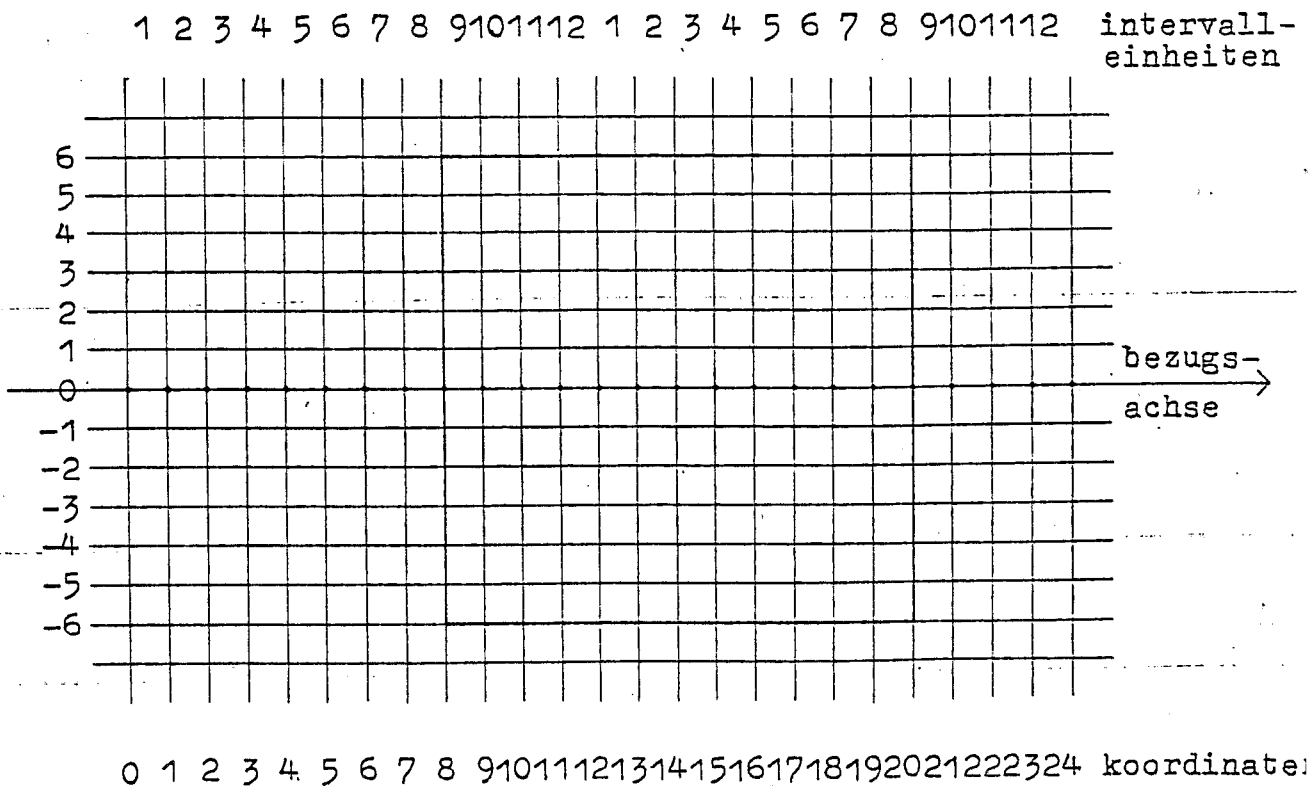
abgrenzung 7



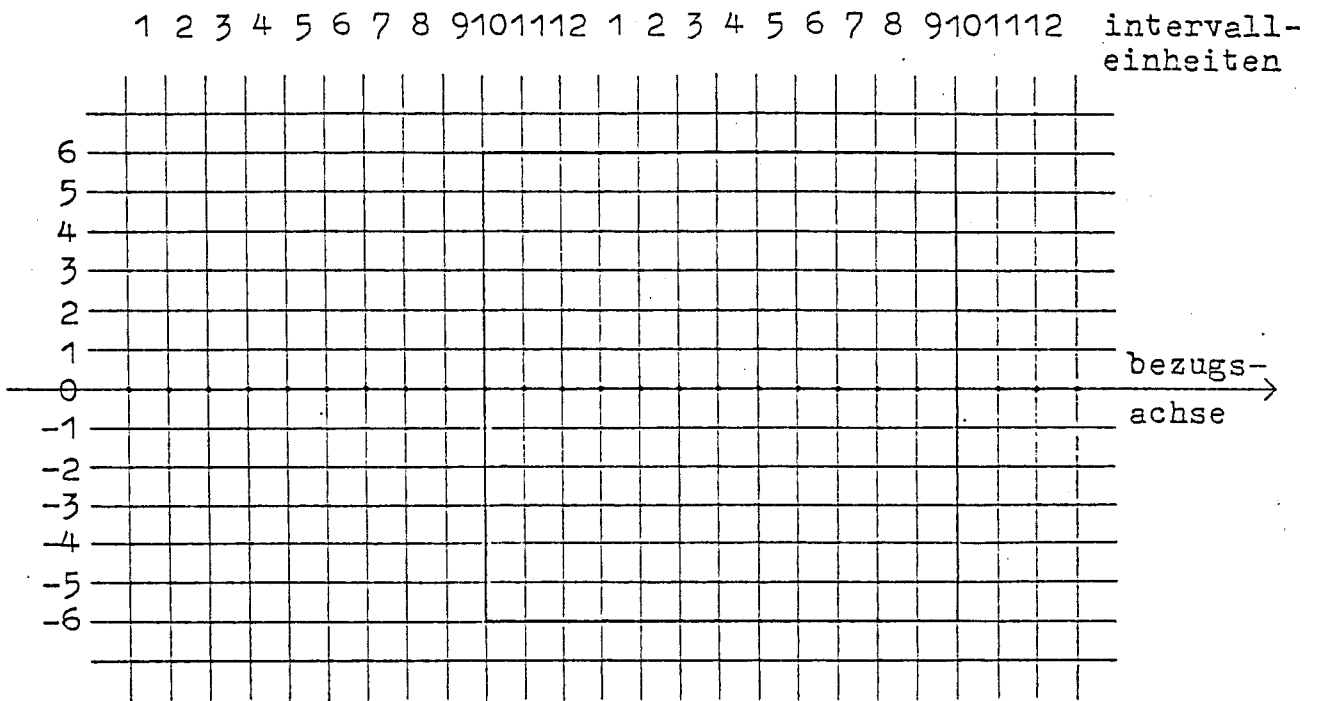
abgrenzung 8



abgrenzung 9

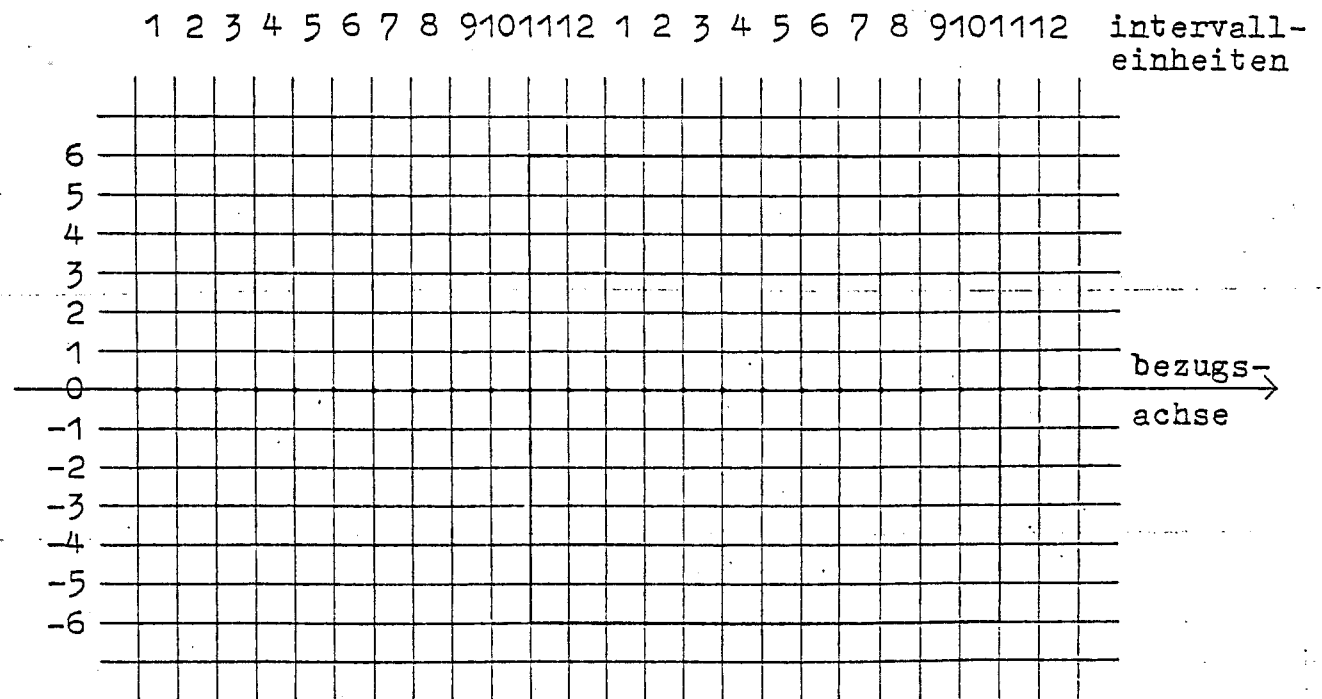


abgrenzung 10



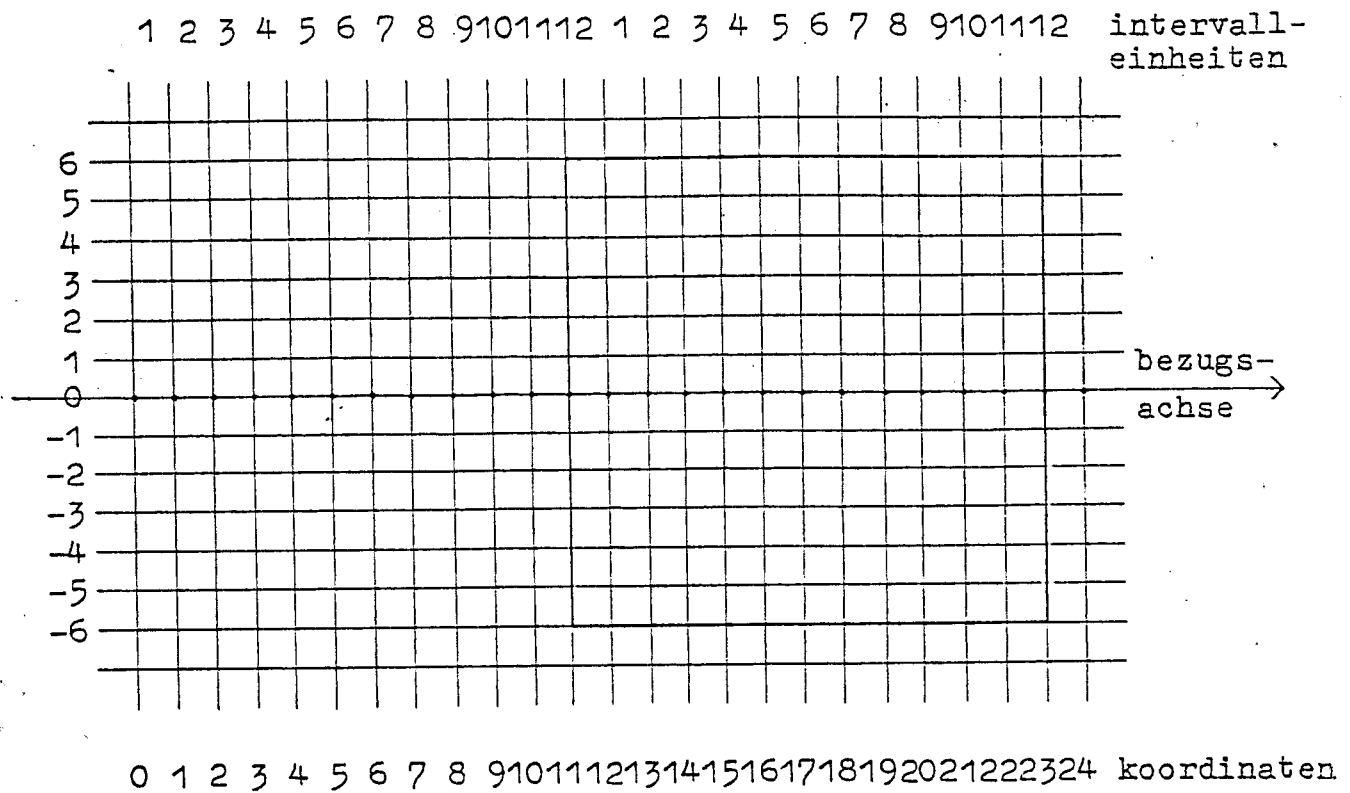
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 koordinaten

abgrenzung 11

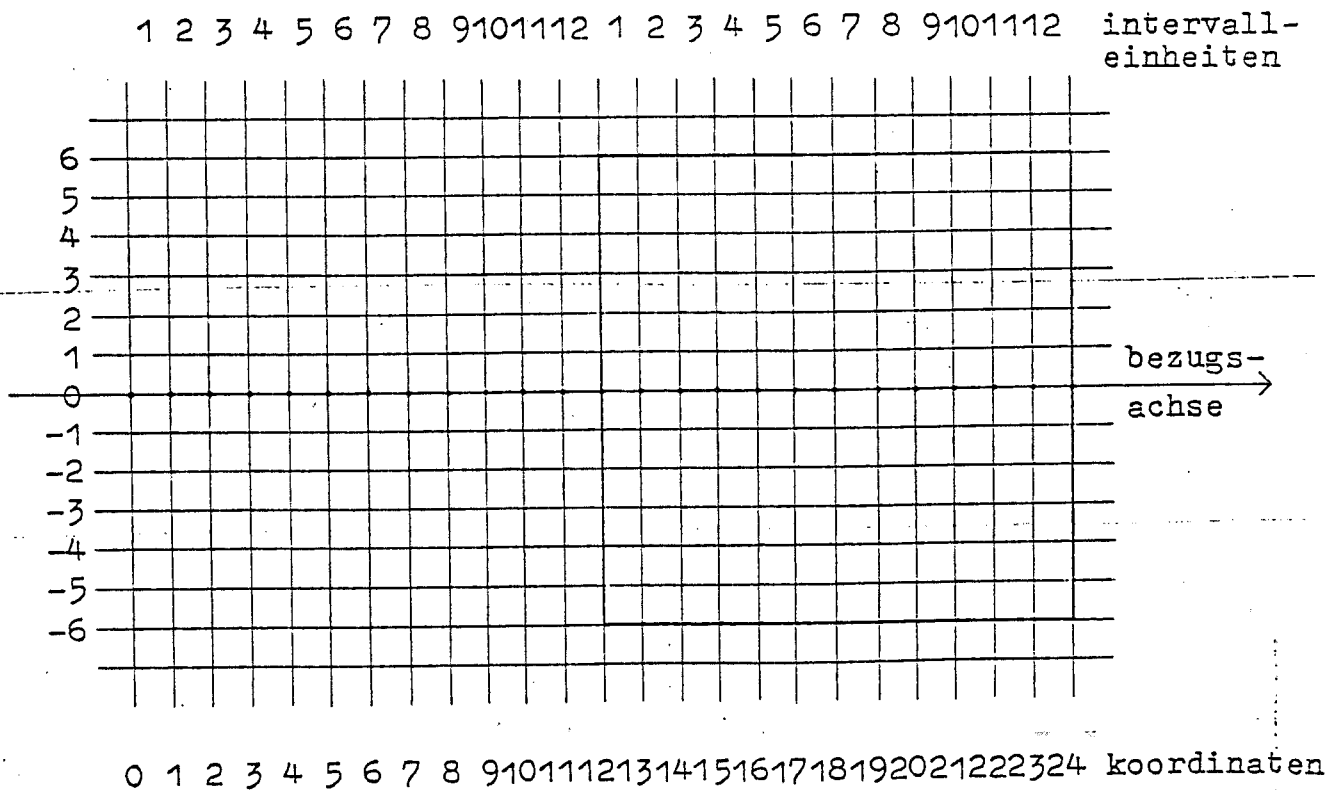


0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 koordinaten

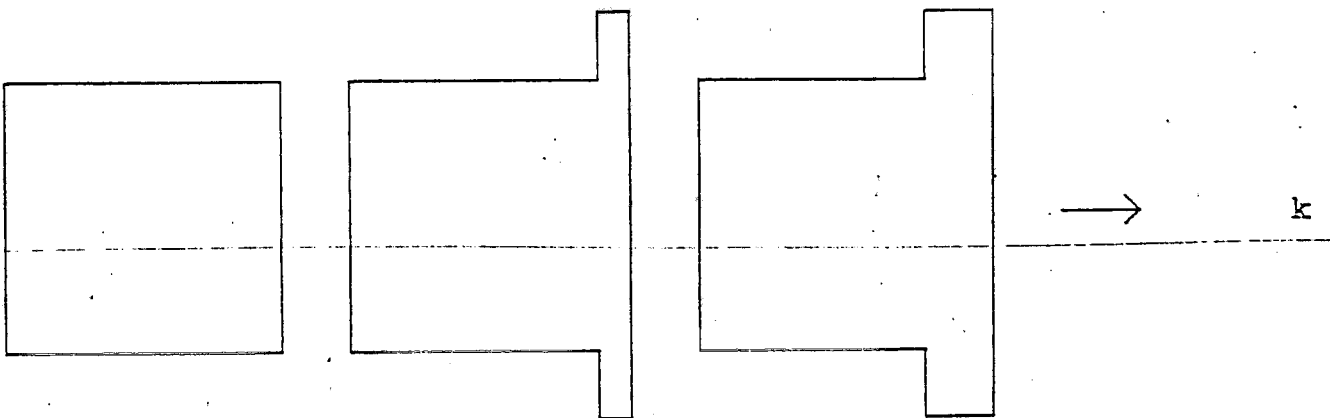
abgrenzung 12



abgrenzung 13



- angaben zur realisation der 91 teilbereiche = metaquadrate.
- zuordnung der signat-präsentanten zum zweiersystem.
siehe parameter 2, v2
- auswahl eines zweiersystems.
siehe parameter 3, v3
ja = schwarz = koordinate
nein = weiss = intervall
- linienbreite der 1. und 2. koordinaten.
 1. zuordnung der lage zu der dimension einer basis-einheit.
siehe parameter 6, v1 und v2
 2. anzahl der zugeordneten basis-einheiten.
 konstruktionszeichnungen : 6 BE = 0,6mm
 papier : 2 BE = 0,2mm
 3 BE = 0,3mm
 4 BE = 0,4mm
 6 BE = 0,6mm
 leinwand : 6 BE = 0,6mm
 9 BE = 0,9mm
 12 BE = 1,2mm
- ÷ richtungsverhältnis zwischen den 1. und 2. koordinaten.
siehe parameter 7
- ÷ hängerichtung der resultate.
parameter 18



köln

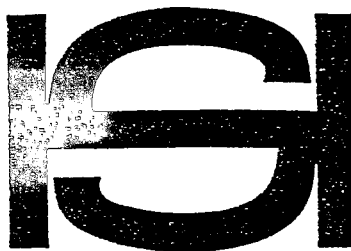
1977 - 27 07 1978

attila kovács

Internationaler
Kunstmarkt
Düsseldorf
29.11-4.12
1978

Internationaler
Kunstmarkt
Düsseldorf
29.11-4.12
1978

Messe Gelände,
Halle 12,
täglich 11.00
bis 20.00 Uhr.
Wir stellen aus.



GALERIE HILGER + SCHMEER

• GALERIE HILGER + SCHMEER • Hanielstr. 36 • 4100 Duisburg 17

generative daten

progressiv-regressives quadrat
in 3 positionen 1974, 1978
und

metaquadrante 1974 - 1978

attila kovács

um visuelle resultate generieren zu können, muss ich zuerst in zwei voneinander unabhängigen daten-bereichen vorgehen :

1. ich stelle mir lagen in zusammenhängen vor (strukteme),
2. ich stelle mir farb-eigenschaften in zusammenhängen vor (chromeme).

ihre informationelle synthese wird perzepteme, visuelle resultate ergeben.

- strukteme

bildung von sub-visuellen lage-strukturen.

eine lage stelle ich mir als einen imaginären punkt ohne ausdehnung vor. eine lage-struktur als eine aus imaginären punkten in der ebene oder in dem raum regelmässig zusammengesetzte, adjungierte menge. die dimension einer lage soll die kleinste gewählte grösse als basis-einheit (BE) sein : ein quadratischer punkt von 0,1 x 0,1 mm grösse oder ein kubisches volumen von 0,1 x 0,1 x 0,1 mm.

es gibt zwei mögliche zuordnungen von lage und dimension :



- um distantielle bezugssysteme kodieren zu können, muss ich zuerst ein homogenes kodierungsfeld konstituieren. auf diesem feld werde ich 4 konstruktionszeichnungen realisieren.

- konstituierung eines kodierungsfeldes für bezugssystem 1, 2, 3, 4. es soll ein kartesisches koordinatensystem sein.

gewählte eigenschaften : 1. koordinate

2. koordinate

homogen

richtungsverhältnis zwischen

den 1. und 2. koordinaten

~~kein~~-bezugspunkt

keine bezugsachse

in alle richtungen offen

abgegrenzte dimension

- parameter 1

basis-einheit = ein quadratischer punkt □ von 0,1 x 0,1 mm grösse.

- parameter 2

1. koordinate = eine einheit soll aus 10 BE addiert werden.

- parameter 3

2. koordinate = eine einheit soll aus 10 BE addiert werden.

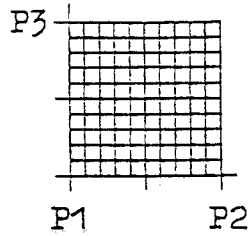
- parameter 4

richtungsverhältnis zwischen den 1. und 2. koordinaten.

P1 $x = 0, y = 0$

P2 $x = 10, y = 0$

P3 $x = 0, y = 10$

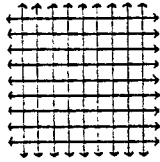


- parameter 5

das kodierungsfeld soll keinen bezugspunkt (BP), dh. keinen koordinaten-ursprung haben.

- parameter 6

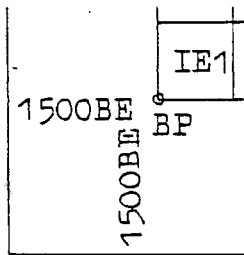
das kodierungsfeld soll keine bezugsachse (BA) haben, dh. es soll nicht gerichtet sein aber in allen richtungen offen.



- parameter 7

positionierung des bezugsystems 1 auf dem kodierungsfeld.

ich gebe die position des bezugspunktes (BP) und der ersten intervall-einheit an.



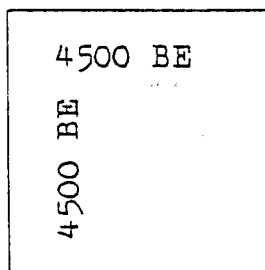
- parameter 8

dimension = papierformat des kodierungsfeldes und seine reguläre abgrenzung.

1. koordinate = 4500 BE = 45 cm.

2. koordinate = 4500 BE = 45 cm.

das kodierungsfeld soll entlang der koordinaten abgegrenzt werden.



- konstituierung von bezugssystem 1.

- parameter 9

basis-einheit = ein quadratischer punkt \square von 0,1 x 0,1 mm grösse.

- parameter 10

1. und 2. koordinate

mengenbildung für die seitenlängen von intervall-einheiten.

	v1	v2	v3	v4
M1	50 BE	100 BE	200 BE	500 BE
M2	100 BE	200 BE	400 BE	1000 BE
M3	150 BE	300 BE	600 BE	1500 BE
M4	200 BE	400 BE	800 BE	2000 BE

- parameter 11

3. koordinate

sie soll zur konstituierung nicht gewählt werden. deswegen bilde ich keine mengen. zu berücksichtigen ist sie bei ev. realisationen mit den 1. 2. und 3. koordinaten. in diesen fällen soll für sie parameter 10 gelten.

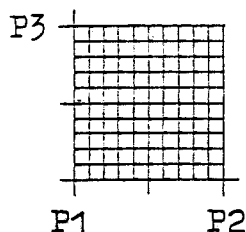
- parameter 12

richtungsverhältnis zwischen den 1. und 2. koordinaten (und ev. 3. koordinaten).

P1 x = 0, y = 0

P2 x = 10, y = 0

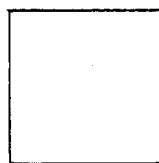
P3 x = 0, y = 10



- parameter 13

bildung von intervall-einheiten (IE) mit den mengen M1, M2, M3, M4.

IE1 IE2 IE3 IE3



- parameter 14

bestimmung eines bezugspunktes (BP).

eine beliebige räumliche lage soll gewählt und von diesem punkt aus soll das bezugssystem aufgebaut werden.

die erste nummerierte intervall-einheit von periode 1, parameter 17 soll mit dem bezugspunkt zusammenfallen.

- parameter 15

bildung eines offenen und periodischen intervalls.

die perioden werden aus bestimmten anzahlen von intervall-einheiten linear addiert.

periode 1 = 12 intervall-einheiten, IE1 von parameter 13

periode 2 = 1 intervall-einheit, IE2 von parameter 13

periode 3 = 1 intervall-einheit, IE3 von parameter 13

periode 4 = 1 intervall-einheit, IE4 von parameter 13

periode 5 = 1 intervall-einheit, IE3 von parameter 13

periode 6 = 1 intervall-einheit, IE2 von parameter 13

periode 7 = 12 intervall-einheiten, IE1 von parameter 13

weitere mögliche multiplikationen von intervall-einheiten zur perioden-bildung berücksichtige ich nicht.

- parameter 16

lineare anordnung der perioden.

————→ $12 \times \text{IE1} + 1 \times \text{IE2} + 1 \times \text{IE3} + 1 \times \text{IE4} + 1 \times \text{IE3} + 1 \times \text{IE2} + 12 \times \text{IE1}$ —————→

weitere mögliche permutationen der perioden berücksichtige ich nicht.

- parameter 17

isolierung eines abschnitts aus der perioden-anordnung und numerierung der intervall-einheiten.

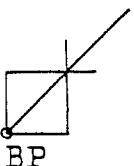
1,2,3,4,5,6, 7, 8, 9, 10, 11, 12,13,14,15,....21,22

————→ $6 \times \text{IE1} + 1 \times \text{IE2} + 1 \times \text{IE3} + 1 \times \text{IE4} + 1 \times \text{IE3} + 1 \times \text{IE2} + 11 \times \text{IE1}$ —————→

- parameter 18

bestimmung einer bezugsachse (BA).

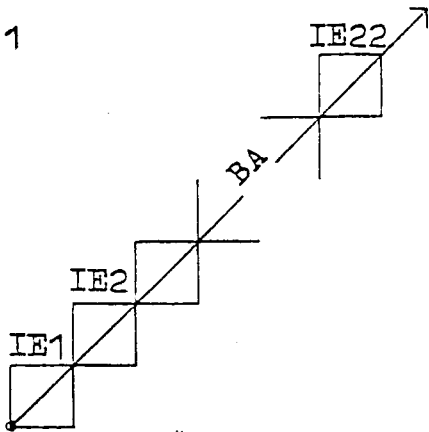
die diagonalen der intervall-einheiten werden von links unten nach rechts oben, vom bezugspunkt (BP) ausgehend, zu einer gemeinsamen diagonale geordnet; diese bildet die bezugsachse (BA).



- parameter 19

anordnung der intervall-einheiten zum intervall.

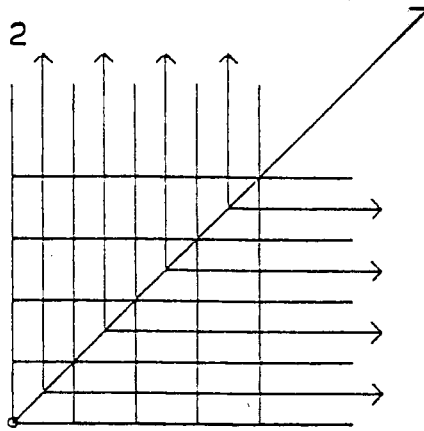
1



BP

anordnung der 22 intervall-einheiten, von dem bezugs-punkt (BP) aus, entlang einer diagonalen bezugsachse. ich bezeichne die intervall-einheiten, die an der bezugsachse liegen als proximal einheiten.

2



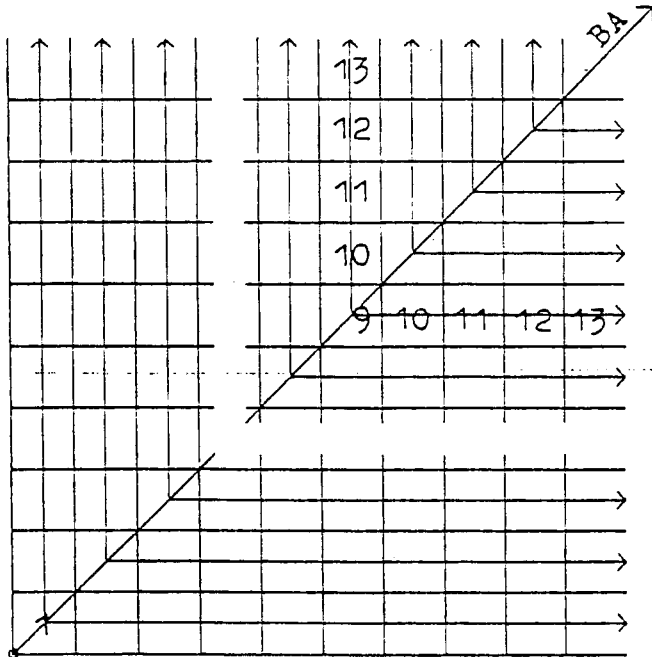
BP

identische intervall-einheiten werden, von der links angegebenen anordnung aus, nach rechts und nach oben lückenlos addiert. ich bezeichne die intervall-einheiten, die von der bezugsachse entfernt liegen als distal einheiten.

- parameter 20

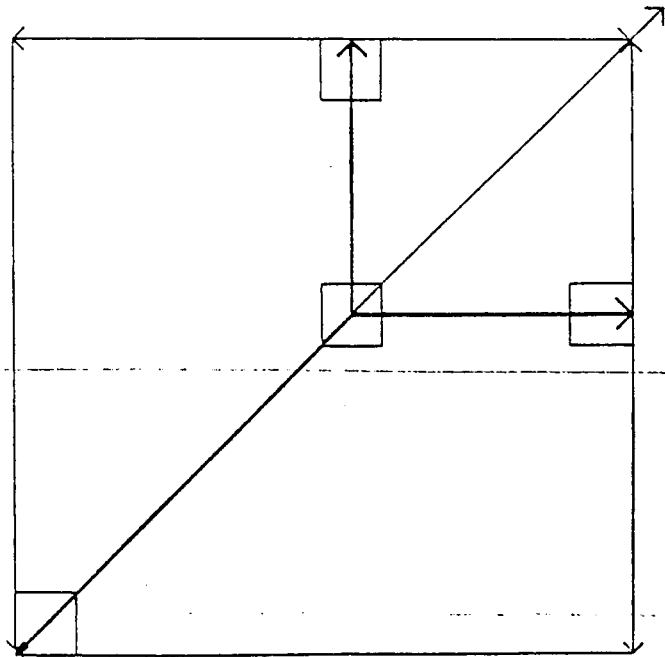
reguläre abgrenzung des intervalls.

1



BP

2



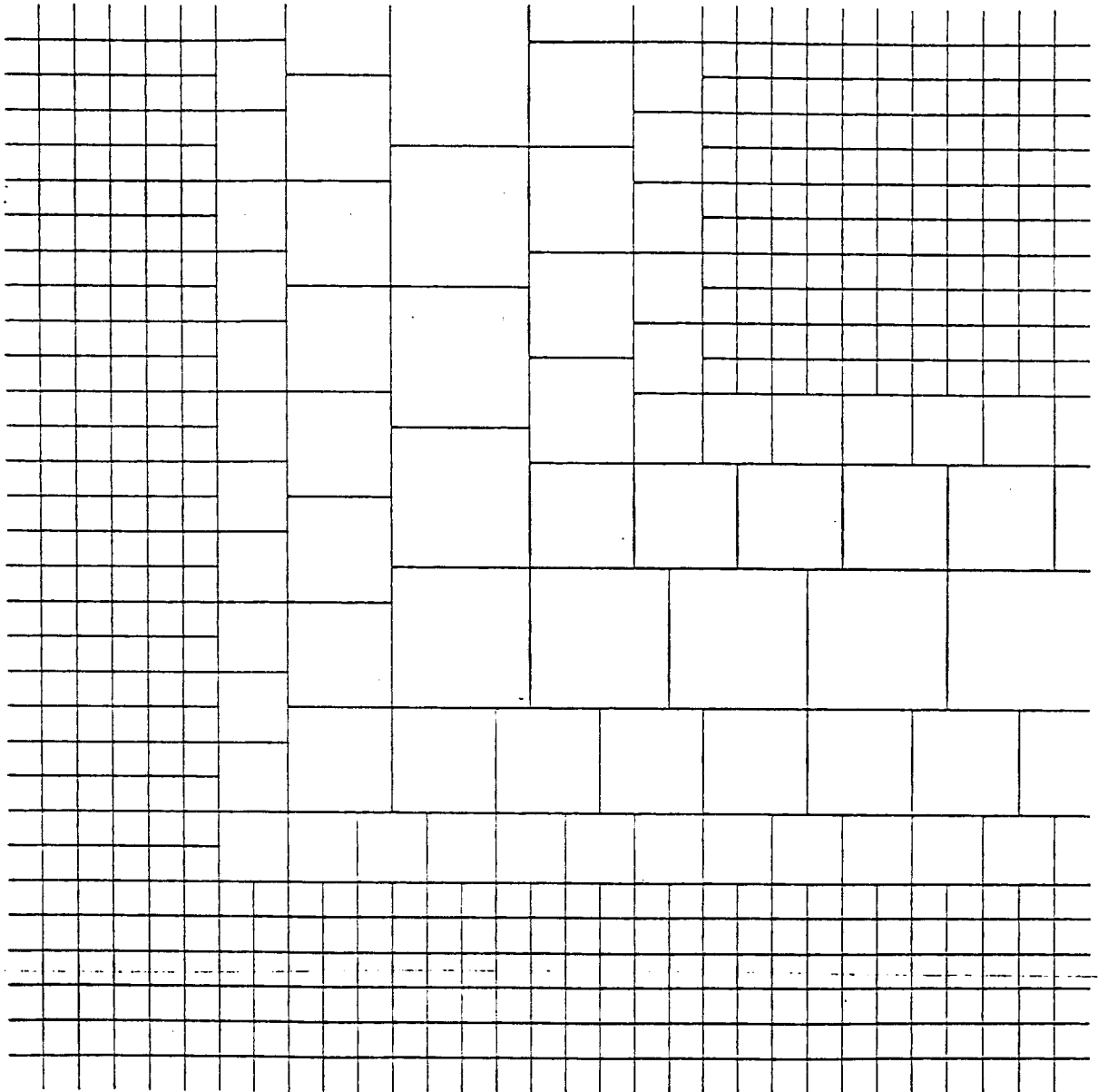
BP

das intervall wird nach folgenden schemata abgegrenzt :

1. nach numerierung der intervall-einheiten von 1 bis 13 + 13,
2. nach den breiten + schmalen richtungsangaben.

die abgrenzung ergibt die visuelle dimension des bezugsystems, des substrats.

bezugsystem 1, visuelles resultat.

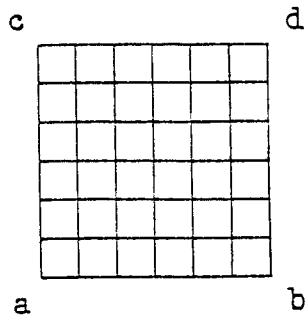


- bestimmung einer relationellen struktur.

sie wird im bezugssystem 1, 2, 3 und 4 artikuliert.

- parameter 21

gewählt wird eine quadratische anordnung aus 6 x 6 einheiten.



- parameter 22

die 4. koordinate

wird zu den 1. 2. und ev. 3. koordinaten zugeordnet, wenn zeitliche veränderungen einer relationellen struktur artikuliert werden. in dieser generierung beschäftige ich mich damit nicht. im allgemeinen werden die relationen einer struktur durch operationen verändert. die resultate können entlang einer im bezugssystem definierten zeit-achse sequentiell zu einem diskreten kontinuum geordnet werden.

ich lasse sowohl die art als auch die richtung der veränderung der quadratischen anordnung undefiniert.

- parameter 23

bestimmung der positionen der quadratischen anordnung im bezugssystem 1.

die einheiten der quadratischen anordnung werden mit den einheiten des bezugsystems identisch aufgefasst.

von den 148 möglichen positionen werde ich auf einem resultat drei artikulieren. diese sind numerisch angegeben :

P69 : a/ x= 5, y= 5	P78 : a/ x= 6, y= 6	P87 : a/ x= 7, y= 7
b/ x=11, y= 5	b/ x=12, y= 6	b/ x=13, y= 7
c/ x= 5, y=11	c/ x= 6, y=12	c/ x= 7, y=13
d/ x=11, y=11	d/ x=12, y=12	d/ x=13, y=13

- chromeme

bildung von visuellen signal-präsentanten.

ein chromem stelle ich mir als eine farb-einheit mit bestimmten wahrnehmbaren eigenschaften vor, wie farb-intensität, helligkeits-grad u.a. eine farb-ebene als eine aus chromemen regelmässig und lückenlos zusammengesetzte menge. strukteme und chromeme haben keine gemeinsamen informationen. deswegen ist es mein ziel, zwischen ihnen in der selektion informationelle äquivalente für bestimmte funktionen zu finden.

- strukturen und chromeme werden durch adjunktion bestimmt; eine basis-einheit wird adjungiert mit einer zugeordneten farb-eigenschaft oder wird nicht adjungiert.

diesen zwei fakten entspricht einerseits das zweiersystem, andererseits der maximale kontrast 'schwarz - weiss'.

ihre möglicheⁿ zuordnungen :

1. ja = schwarz 2. ja = weiss
nein = weiss nein = schwarz

- es ist notwendig, verschiedene funktionen mit verschiedenen chromemen visuell sinngemäss zu trennen.

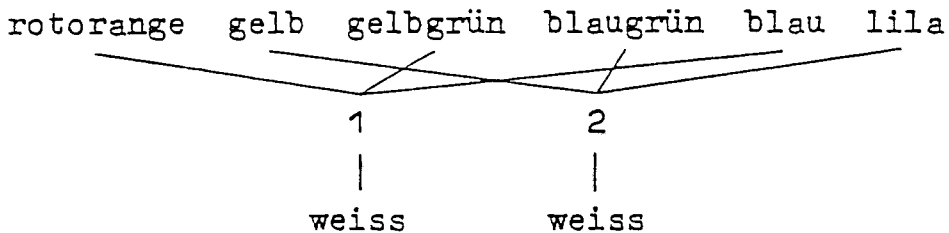
1. graduierung der helligkeit zwischen schwarz und weiss.

0% helligkeit = schwarz

X% helligkeiten = grau-töne

100% helligkeit = weiss

2. addition von farb-tönen aus dem spektrum zu weiss.



zwei möglichkeiten :

rotorange + gelbgrün + blau mit 100% helligkeit = weiss

gelb + blaugrün + lila mit 100% helligkeit = weiss

- differenzierung der funktionen im syntaktischen mechanismus + selektionen und zuordnungen von chromemen und strukturen.

chromeme	zuordnungen	funktionen
1. weiss + k-blau	zum	kodierungsfeld
2. weiss + schwarz	zum	bezugsystem auf kodierungsfeld
3. weiss + schwarz	zur	linearen artikulation
u-blau		im bezugsystem
rot		auf kodierungsfeld
4. weiss + grau-ton	zum	bezugsystem oder isolierung aus dem bezugsystem
5. weiss + schwarz	zur	linearen oder planaren
grau-ton		artikulation im bezugsystem

- zu den punkten 4 und 5.

die chromeme betreffend : schwarz, grau und weiss reflektieren alle farben, in unterschiedlicher helligkeit.

schwarz reflektiert 0%, grau-töne X% und weiss 100%.

ihr charakteristikum ist primär und zueinander homogen.

die strukturen betreffend : eine syntax hat einer artikulation gegenüber autonome priorität. zuerst müssen syntaktische orte gebildet werden, um an diesen orten artikulieren zu können.

2 faktoren der bildung syntaktischer orte : ort(intervall-einheit),
trennung (koordinate).

zusammenfassend kann ich feststellen, dass
die 3 chromeme : schwarz + grau-ton + weiss,
die 2 syntaktischen faktoren : intervall-einheit + koordinate und
die 2 möglichkeiten der artikulation : ja + nein
besitzen primär-funktionen, da sie auf elementarere zusammenhänge nicht zurückgeführt werden können.

zur artikulation eines bezugsystems sind 2 syntaktische faktoren und 2 chromeme notwendig. da ich im repertoire 3 chromeme habe, sind 6 verschiedene zuordnungen möglich. ich ordne :
weiss zur intervall-einheit, grau-ton zur koordinate.
zur artikulation eines bezugsystems + artikulation von 3 positionen in ihm (zwei lineare artikulation und eine planare, dh. volle intervall-einheit) benötige ich :

2 syntaktische faktoren,

3 chromeme,

2 modi der linearen artikulation,

1 modus der planaren artikulation, und ordne :

weiss zur intervall-einheit des bezugsystems,

grau-ton zur koordinate des bezugsystems,

grau-ton zur planaren artikulation einer intervall-einheit,

schwarz-schmal zur linearen artikulation einer koordinate,

schwarz-breit zur linearen artikulation einer koordinate.

- zu den punkten 1, 2 und 3.

ich bezeichne diese realisation als konstruktionszeichnung.
die intervall-einheiten des kodierungsfeldes, des bezugsystems und der artikulation in ihm sollen abzählbar und durch-sehbar realisiert werden, um die zusammenhänge der strukturen klar zeigen zu können. hierfür eignet sich am besten die lineare artikulation. die chromeme betreffend : einerseits sind die primär chromeme den primär strukturen zugeordnet worden, dh. sie sind schon besetzt. andererseits ist ein kodierungsfeld ein hilfsmittel, dessen rolle der syntax gegenüber sekundär ist. es ist also konsequent, wenn ich in der selektion auf einen farb-ton ausweiche. und auf mehrere farb-töne für die artikulation mehrerer quadratischen anordnungen.

- bestimmung der graduierung von chromemen.

- grau-töne.

10 metrische grade von 0% helligkeit (schwarz)
bis 100% helligkeit (weiss).

schwarz	G 1
↓	G 2
	G 3

weiss	G10

- kobalt-blau-töne.

10 metrische grade von 0% helligkeit (schwarz)
bis voller intensität des kobalt-blaus.

schwarz	G 1
↓	G 2
	G 3

kobalt-blau	G10

- ultramarin-blau-töne.

10 metrische grade von 0% helligkeit (schwarz)
bis voller intensität des ultramarin-blaus.

schwarz	G 1
↓	G 2
	G 3

ultramarin-blau	G10

- rot-töne.

10 metrische grade von 0% helligkeit (schwarz)
bis voller intensität des rots.

schwarz	G 1
↓	G 2
	G 3

rot	G10

- zuordnungen der chromeme und strukteme für die linien-breiten der koordinaten.
- für die 1. und 2. koordinate des kodierungsfeldes.

chromem	struktem	lage zur dimension von BE
k-blau G7	1 basis-einheit	v1 siehe seite 1

ich verwende ein technisches mm papier. auf diesem befinden sich drei verschiedene linien-breiten; davon soll man absehen. die dadurch entstandenen visuellen effekte sind von mir nicht beabsichtigt.

- für die 1. und 2. koordinate des bezugsystems 1, 2, 3 und 4 auf dem kodierungsfeld.

chromem	struktem	lage zur dimension von BE
schwarz	2 basis-einheiten	v2 siehe seite 1

- für die 1. und 2. koordinate der artikulation (quadratische anordnung) im bezugsystem auf dem kodierungsfeld.

chromem	struktem	lage zur dimension von BE
u-blau G6 für P69	10 basis-einheiten	v2 siehe seite 1
schwarz für P78	10 basis-einheiten	v2 siehe seite 1
rot für P87	10 basis-einheiten	v2 siehe seite 1

diese daten gelten für die koordinaten, die die quadratische anordnung begrenzen.

die bevorzugung der chromeme bei überlagerung der 3 positionen wird nicht angegeben. meine entscheidung : siehe konstruktions-zeichnung.

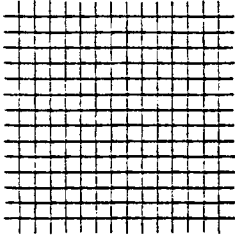
- für die 1. und 2. koordinate des bezugsystems. 1, 2, 3, und 4.
für die 1. und 2. koordinate der isolierung einer quadratischen anordnung aus dem bezugsystem.

chromem	struktem	lage zur dimension von BE
grau G7	2 basis-einheiten	v2 siehe seite 1
realisation mit parameter 10, v2		
grau G3	4 basis-einheiten	v2 siehe seite 1
realisation mit parameter 10, v4		

für die artikulation einer quadratischen anordnung
in 3 positionen im bezugssystem 1, 2, 3 und 4.

a/ planare artikulation.

im ganzen ^{bereich} der quadratischen anordnung werden basis-einheiten
lückenlos adjungiert, einschliesslich der sie begrenzenden
koordinaten-linien.

chromem	struktem	lage zur dimension von BE
grau G6		
realisation mit		
parameter 10, v2		
grau G7		
realisation mit		
parameter 10, v4		

b/ linear schmale artikulation.

chromem	struktem	lage zur dimension von BE
schwarz	3 basis-einheiten	v1 siehe seite 1
ralisation mit		
parameter 10, v2		
schwarz	15 basis-einheiten	v1 siehe seite 1
realisation mit		
parameter 10, v4		

c/ linear breite artikulation.

chromem	struktem	lage zur dimension von BE
schwarz	10 basis-einheiten	v2 siehe seite 1
realisation mit		
parameter 10, v2		
schwarz	50 basis-einheiten	v2 siehe seite 1
realisation mit		
parameter 10, v4		

- zuordnung der 3 positionen zu den 3 artikulations-modi.
im bezugssystem 1, 2, 3 und 4.

	position	chromem	artikulations-modus
möglichkeit 1 :	position 69	grau-ton	planar
	position 78	schwarz	linear schmal
	position 87	schwarz	linear breit
möglichkeit 2 :	position 69	schwarz	linear schmal
	position 78	grau-ton	planar
	position 87	schwarz	linear breit

möglichkeit 3 :	position 69	schwarz	linear schmal
	position 78	schwarz	linear breit
	position 87	grau-ton	planar

- isolierung der daten einer quadratischen anordnung aus 6 x 6 einheiten aus dem daten-komplex des bezugsystems 1.

die daten von 148 möglichen positionen können isoliert werden.
 die daten einer bestimmten position werden innerhalb der sie begrenzenden koordinaten des bezugsystems isoliert.
 eine isolierte menge des daten-komplexes wird selbständig realisiert.

das resultat wird kein erscheinungsbild mehr, wie eine artikulation in einem bezugsystem, sondern ein konstitutioneller teil des bezugsystems.

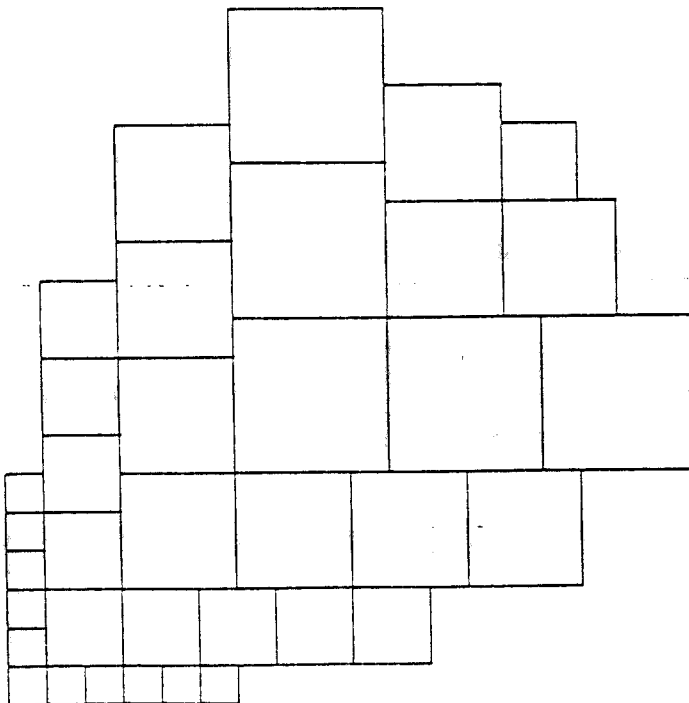
dieser teil ist strukturell ein 'quadratischer teil'.

er zeigt die konstitutionelle beschaffenheit, die syntax, in dem isolierten teil-bereich unmittelbar.

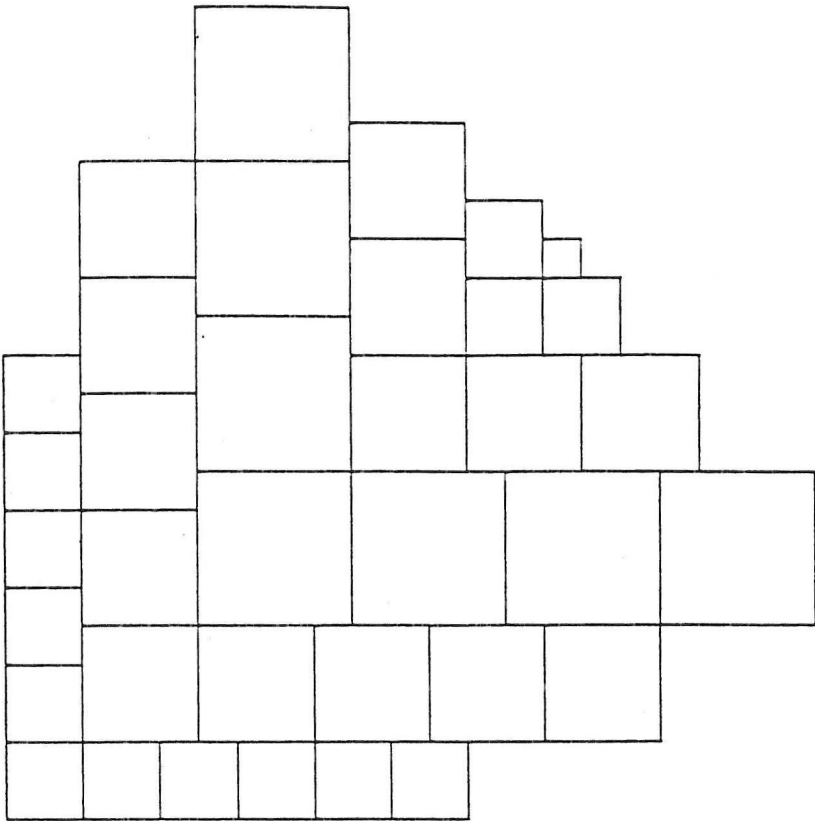
ich bezeichne diese isolierungen als metaquadrate.

- drei visuelle resultate :

metaquadrat b1-69



metaquadrat b1-78



metaquadrat b1-87



generative daten

fünf regressive quadrate

+

fünf regressive metaquadrate

1973-75, 78, 79

attila kovács

um visuelle resultate generieren zu können, muss ich zuerst in zwei voneinander unabhängigen daten-bereichen vorgehen :

1. ich stelle mir lagen in zusammenhängen vor (strukteme),
2. ich stelle mir farb-eigenschaften in zusammenhängen vor (chromeme).

ihre informationelle synthese wird perzepteme, visuell wahrnehmbare resultate ergeben.

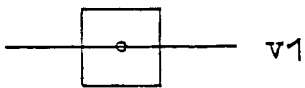
- strukteme

bildung von sub-visuellen lage-strukturen.

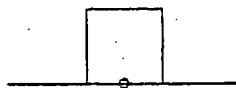
eine lage stelle ich mir als einen imaginären punkt ohne ausdehnung vor. eine lage-struktur als eine aus imaginären punkten in der ebene oder in dem raum regelmässig zusammengesetzte, adjungierte menge. die dimension einer lage in der generierung soll die kleinste gewählte grösse als basis-einheit (BE) sein : ein quadratischer punkt von $0,1 \times 0,1$ mm grösse oder ein kubisches volumen von $0,1 \times 0,1 \times 0,1$ mm.

- parameter 1

es gibt zwei mögliche zuordnungen von lage und dimension :



v1



v2

- um distantielle bezugssysteme kodieren zu können, muss ich zuerst ein homogenes kodierungsfeld konstituieren. auf diesem feld werde ich 5 konstruktionszeichnungen realisieren.

- konstituierung eines kodierungsfeldes für bezugssystem 1,2,3,4,5. es soll ein kartesisches koordinatensystem sein.

gewählte eigenschaften : 1. koordinate

2. koordinate

homogen

richtungsverhältnis zwischen
den 1. und 2. koordinaten

kein bezugspunkt

keine bezugsachse

in allen dimensionen offen

abgegrenzte dimension

- parameter 2

basis-einheit = ein quadratischer punkt \square von $0,1 \times 0,1$ mm grösse.

- parameter 3

1. koordinate = eine einheit soll aus 25 BE addiert werden.

auf der konstruktionszeichnung soll nur jede zweite koordinateneinheit gezeichnet werden; eine sichtbare einheit wird aus 50 BE bestehen.

- parameter 4

2. koordinate = eine einheit soll aus 25 BE addiert werden.

auf der konstruktionszeichnung soll nur jede zweite koordinateneinheit gezeichnet werden; eine sichtbare einheit wird aus 50 BE bestehen.

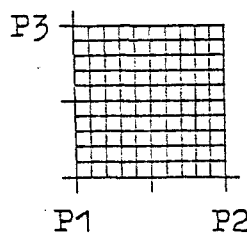
- parameter 5

richtungsverhältnis zwischen den 1. und 2. koordinaten.

P1 $x = 0, y = 0$

P2 $x = 10, y = 0$

P3 $x = 0, y = 10$

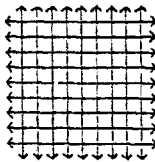


- parameter 6

das kodierungsfeld soll keinen bezugspunkt (BP), dh. keinen koordinatenursprung haben.

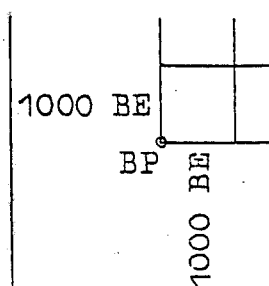
- parameter 7

das kodierungsfeld soll keine bezugsachse (BA) haben, dh. es soll nicht gerichtet sein, aber in allen richtungen offen.



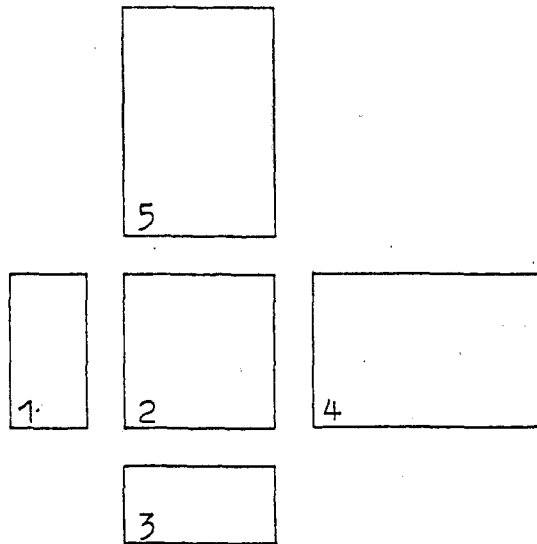
- parameter 8

positionierung der 5 bezugsysteme auf den kodierungsfeldern. ich gebe die position des bezugspunktes (BP) und der ersten intervall-einheit der bezugsysteme an. diese position ist auf allen 5 kodierungsfeldern gleich.



- parameter 9

anschaulicher vergleich der dimensionen = papierformate der kodierungsfelder und ihre numerierung.



bestimmung der dimensionen = papierformate der kodierungsfelder und ihre reguläre abgrenzung.

kodierungsfeld 1	=	1. koordinate	=	4000 BE
		2. koordinate	=	6000 BE
kodierungsfeld 2	=	1. koordinate	=	6000 BE
		2. koordinate	=	6000 BE
kodierungsfeld 3	=	1. koordinate	=	6000 BE
		2. koordinate	=	4000 BE
kodierungsfeld 4	=	1. koordinate	=	8000 BE
		2. koordinate	=	6000 BE
kodierungsfeld 5	=	1. koordinate	=	6000 BE
		2. koordinate	=	8000 BE

die kodierungsfelder sollen entlang der koordinaten als rechtecke abgegrenzt werden.

- konstituierung von bezugssystem 1,2,3,4,5.

die parameter-angaben beziehen sich auf alle 5 bezugssysteme, wenn nicht extra aufgezählt.

- parameter 10

basis-einheit = ein quadratischer punkt □ von 0,1 x 0,1 mm grösse.

- parameter 11

1. koordinate

mengen-bildung für seiten-längen von intervall-einheiten.

bezugssystem 1

	v1	v2	v3
M1	200 BE	400 BE	600 BE
M2	150 BE	300 BE	450 BE
M3	100 BE	200 BE	300 BE
M4	50 BE	100 BE	150 BE
M5	25 BE	50 BE	75 BE

bezugssystem 2

	v1	v2	v3
M1	400 BE	800 BE	1200 BE
M2	300 BE	600 BE	900 BE
M3	200 BE	400 BE	600 BE
M4	100 BE	200 BE	300 BE
M5	50 BE	100 BE	150 BE

bezugssystem 3

	v1	v2	v3
M1	400 BE	800 BE	1200 BE
M2	300 BE	600 BE	900 BE
M3	200 BE	400 BE	600 BE
M4	100 BE	200 BE	300 BE
M5	50 BE	100 BE	150 BE

bezugssystem 4

	v1	v2	v3
M1	600 BE	1200 BE	1800 BE
M2	450 BE	900 BE	1350 BE
M3	300 BE	600 BE	900 BE
M4	150 BE	300 BE	450 BE
M5	75 BE	150 BE	225 BE

bezugssystem 5

	v1	v2	v3
M1	400 BE	800 BE	1200 BE
M2	300 BE	600 BE	900 BE
M3	200 BE	400 BE	600 BE
M4	100 BE	200 BE	300 BE
M5	50 BE	100 BE	150 BE

unter parameter 9 angegebene dimensionen beziehen sich auf realisationen mit v1.

bezugssystem 1

	v1	v2	v3
M1	400 BE	800 BE	1200 BE
M2	300 BE	600 BE	900 BE
M3	200 BE	400 BE	600 BE
M4	100 BE	200 BE	300 BE
M5	50 BE	100 BE	150 BE

bezugssystem 2

	v1	v2	v3
M1	400 BE	800 BE	1200 BE
M2	300 BE	600 BE	900 BE
M3	200 BE	400 BE	600 BE
M4	100 BE	200 BE	300 BE
M5	50 BE	100 BE	150 BE

bezugssystem 3

	v1	v2	v3
M1	200 BE	400 BE	600 BE
M2	150 BE	300 BE	450 BE
M3	100 BE	200 BE	300 BE
M4	50 BE	100 BE	150 BE
M5	25 BE	50 BE	75 BE

bezugssystem 4

	v1	v2	v3
M1	400 BE	800 BE	1200 BE
M2	300 BE	600 BE	900 BE
M3	200 BE	400 BE	600 BE
M4	100 BE	200 BE	300 BE
M5	50 BE	100 BE	150 BE

bezugssystem 5

	v1	v2	v3
M1	600 BE	1200 BE	1800 BE
M2	450 BE	900 BE	1350 BE
M3	300 BE	600 BE	900 BE
M4	150 BE	300 BE	450 BE
M5	75 BE	150 BE	225 BE

unter parameter 9 angegebene dimensionen beziehen sich auf realisationen mit v1.

- parameter 13

3. koordinate

sie soll zur konstituierung der bezugssysteme nicht gewählt werden. deswegen bilde ich für sie keine mengen. zu berücksichtigen ist sie bei ev. realisationen mit den 1. 2. und 3. koordinaten. in diesen fällen soll für sie entweder parameter 11 oder 12 gewählt werden.

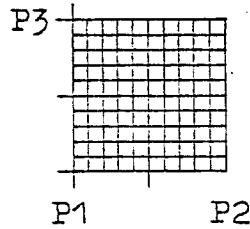
- parameter 14

richtungsverhältnis zwischen den 1. und 2. koordinaten.

P1 $x = 0, y = 0$

P2 $x = 10, y = 0$

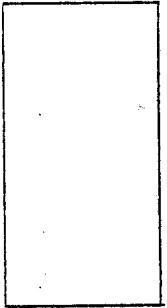
P3 $x = 0, y = 10$



- parameter 15

bildung von intervall-einheiten (IE) mit den mengen M1, M2, M3, M4, M5 von parameter 11, v1 + 12, v1 und ihr anschaulicher vergleich. bezugssystem 1

IE1



IE2



IE3



IE4

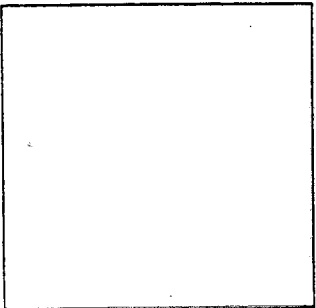


IE5

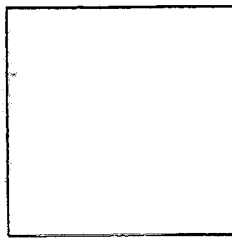


bezugssystem 2

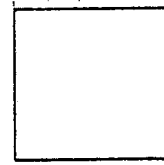
IE1



IE2



IE3



IE4

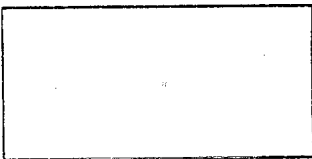


IE5



bezugssystem 3

IE1



IE2



IE3



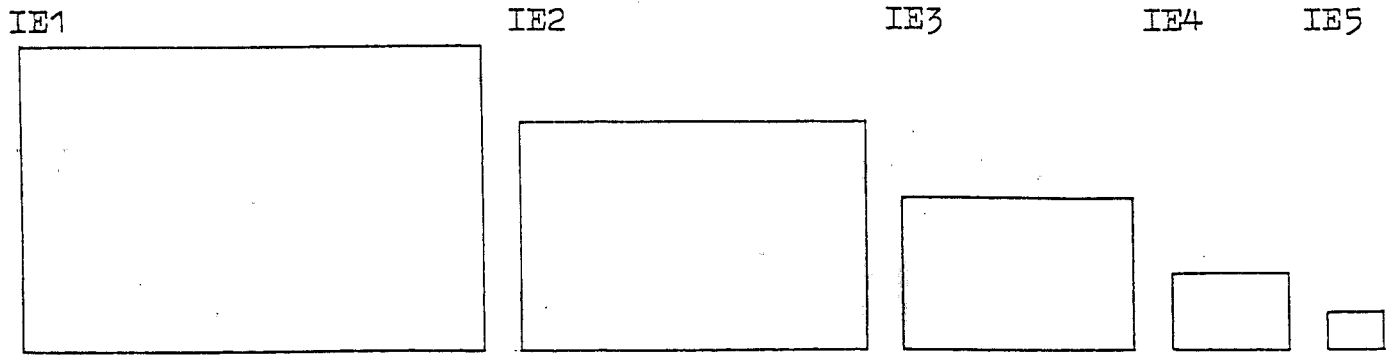
IE4



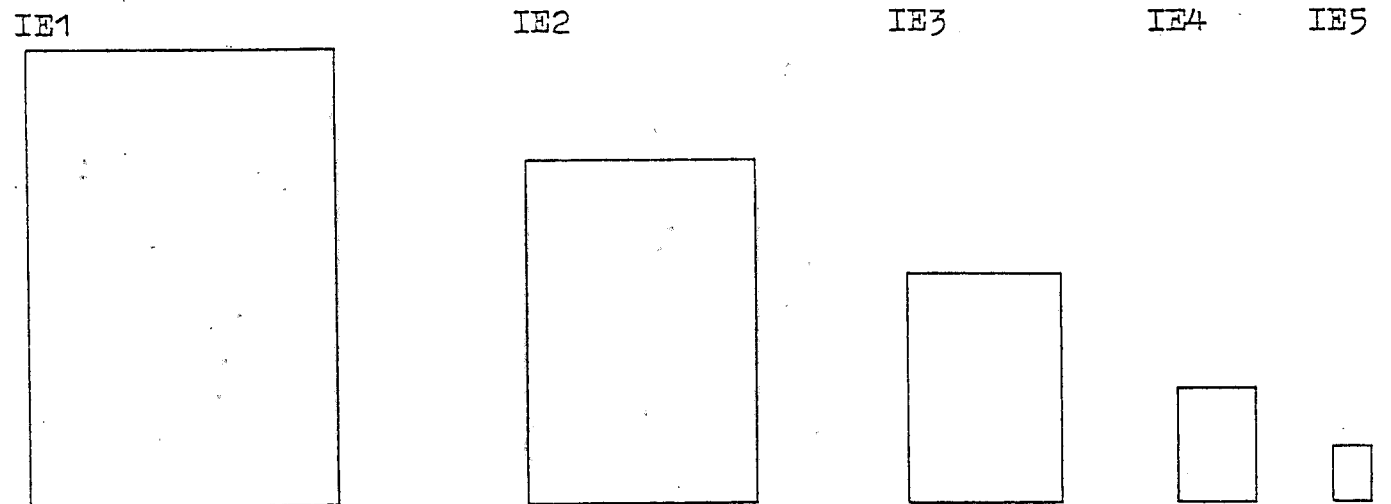
IE5



bezugssystem 4



bezugssystem 5



- parameter 16

bestimmung eines bezugspunktes (BP) für die intervall-bildung. von der lage aus (definiert durch parameter 8) sollen die bezugssysteme auf den kodierungsfeldern aufgebaut werden. der bezugspunkt ist mit der ecke links unten der ersten numerierten intervall-einheit von periode 1, parameter 18 deckungsgleich.

- parameter 17

bildung eines offenen und periodischen intervalls für bezugssystem 1,2,3,4,5. die perioden werden aus bestimmten anzahlen von intervall-einheiten addiert.

periode 1 = 2 intervall-einheiten, IE1 von parameter 14
 periode 2 = 2 intervall-einheiten, IE2 von parameter 14
 periode 3 = 2 intervall-einheiten, IE3 von parameter 14
 periode 4 = 2 intervall-einheiten, IE4 von parameter 14
 periode 5

bis

24 = 2 intervall-einheiten, IE5 von parameter 14

weitere mögliche multiplikationen von intervall-einheiten zur perioden-bildung berücksichtige ich nicht.

- parameter 18

lineare anordnung der perioden und ihre numerierung.

1 2 3 4 5 6.....24

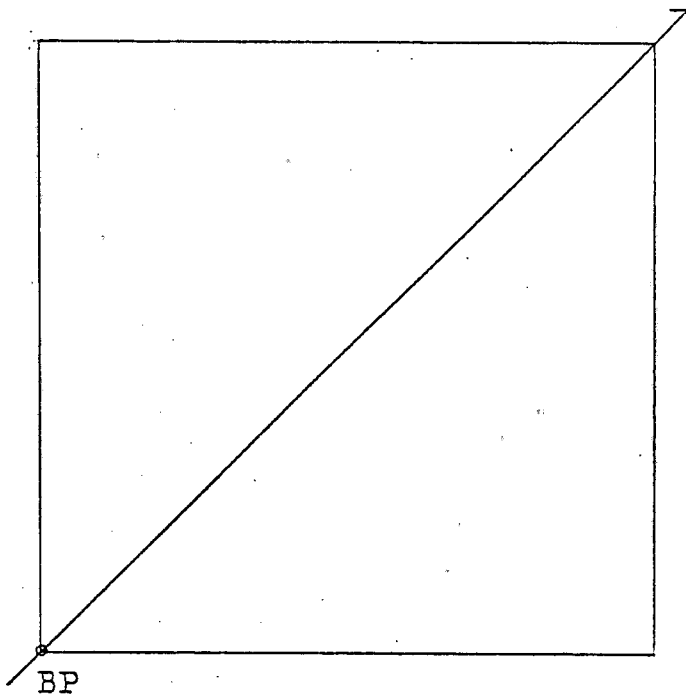
→ $2xIE1+2xIE2+2xIE3+2xIE4+2xIE5+.....2xIE5$ →

weitere mögliche permutationen der perioden-bildung berücksichtige ich nicht.

- parameter 19

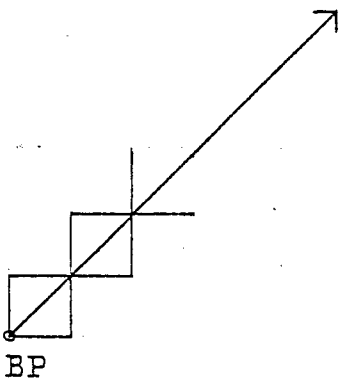
bestimmung einer bezugsachse (BA).

die relation zwischen dem bezugspunkt (BP) einer bezugsachse und eines der 5 bezugssysteme :



der bezugspunkt liegt angrenzend an dem abgegrenzten resultat. siehe noch parameter 8 und 9.

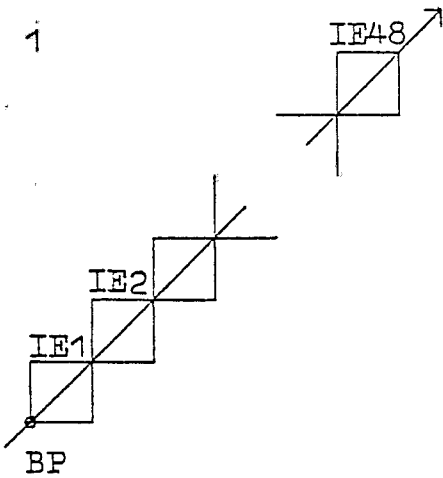
die diagonalen der intervall-einheiten werden von links unten nach rechts oben, vom bezugspunkt (BP) ausgehend, zu einer gemeinsamen diagonale geordnet; diese bildet die bezugsachse (BA)...



- parameter 20

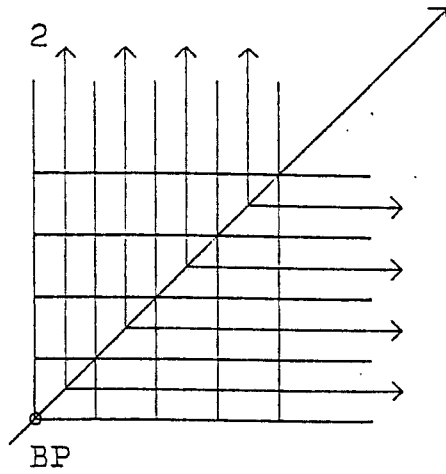
anordnung der intervall-einheiten zum intervall.

1



anordnung der 48 intervall-einheiten, von dem bezugs-punkt (BP) aus, entlang einer diagonalen bezugsachse.

2

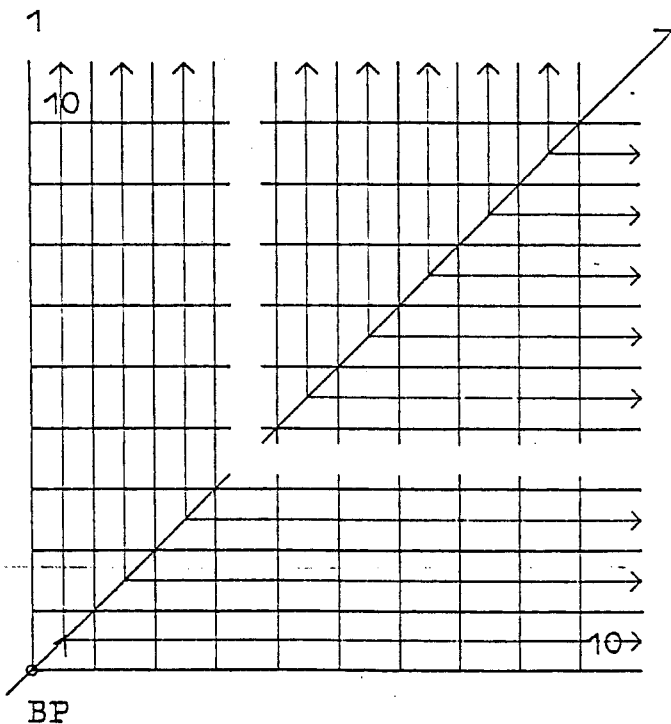


identische intervall-einheiten werden, von der links angegebenen anordnung aus, nach rechts und nach oben lückenlos addiert.

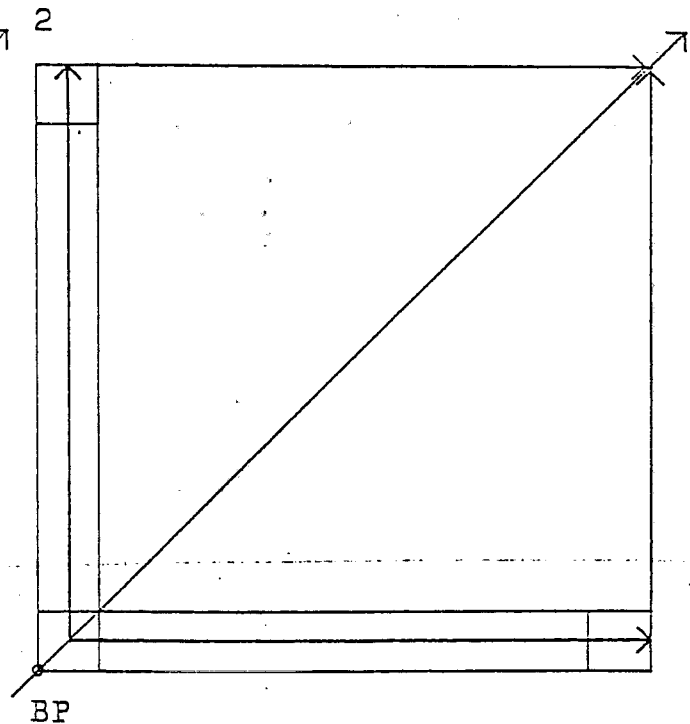
- parameter 21

reguläre abgrenzung des intervalls.

1



2

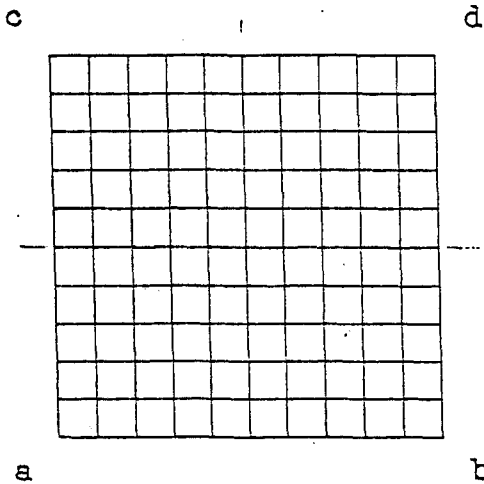


das intervall wird nach folgenden schemata abgegrenzt :

1. nach numerierung der intervall-einheiten von 1 bis 10 + 10,
2. nach den breiten und schmalen richtungsangaben.

die abgrenzung ergibt die visuelle dimension des bezugsystems, des substrats.

- bestimmung einer relationellen struktur.
sie wird im bezugssystem 1, 2, 3, 4, 5 artikuliert.
- parameter 22
gewählt wird eine quadratische anordnung aus 10 x 10 einheiten.



- parameter 23
die 4. koordinate
wird zu den 1. 2. und ev. 3. koordinaten zugeordnet, wenn
zeitliche veränderungen einer relationellen struktur artikuliert
werden. in dieser generierung beschäftige ich mich damit nicht.
im allgemeinen werden die relationen einer struktur durch
operationen verändert. die resultate können entlang einer
im bezugssystem definierten zeit-achse sequentiell zu einem
diskreten kontinuum geordnet werden.
ich lasse sowohl die art als auch die richtung der veränderung
der quadratischen anordnung undefiniert.

- parameter 24
bestimmung einer position der quadratischen anordnung
in dem bezugssystem 1, 2, 3, 4, 5.

- a/ $x = 0, y = 0$
- b/ $x = 10, y = 0$
- c/ $x = 0, y = 10$
- d/ $x = 10, y = 10$

die einheiten der quadratischen anordnung werden mit den
einheiten der bezugssysteme identisch aufgefasst.

- chromeme

bildung von visuellen signal-präsentanten.

ein chromem stelle ich mir als eine farb-einheit mit bestimmten wahrnehmbaren eigenschaften vor, wie farb-intensität, helligkeits-grad u.a. eine farb-ebene als aus chromemen regelmässig und lückenlos zusammengesetzte menge. strukteme und chromeme haben keine gemeinsamen informationen. deswegen ist es mein ziel, zwischen ihnen in der selektion informationelle äquivalente zu finden.

- parameter 25

strukteme und chromeme werden durch adjunktion zu perzeptemen synthetisiert. eine basis-einheit wird mit einer ihr zugeordneten farb-eigenschaft adjungiert oder nicht.

diesen zwei fakten entspricht einerseits das zweiersystem, andererseits der maximale kontrast 'schwarz + weiss'.

ich wähle folgende zuordnung : ja = schwarz
nein = weiss

- parameter 26

es ist notwendig, verschiedene funktionen in der bildung von struktemen mit verschiedenen chromemen visuell sinngemäss zu trennen.

differenzierung der funktionen im syntaktischen mechanismus + selektionen und zuordnungen von chromemen und struktemen.

chromeme	zuordnungen	funktionen	distribution
1. weiss + rot	zum	kodierungsfeld linear artikuliert	
2. weiss + schwarz	zum	bezugsystem auf dem kodierungsfeld	
3. weiss + schwarz	zur	linearen artikulation im bezugsystem auf dem kodierungsfeld	
4. weiss + schwarz	zum	bezugsystem linear artikuliert	1.
5. weiss + schwarz	zur	linearen artikulation im bezugsystem	3.
6. weiss + schwarz	zur	planaren artikulation im bezugsystem	5.
7. weiss + schwarz	zur	planaren artikulation ohne bezugsystem	9.
8. weiss + schwarz	zum	metaquadrat isolierung aus dem bezugsystem	1.

zu punkt 3 : ich bezeichne diese realisation als konstruktions-
zeichnung. die intervall-einheiten des kodierungsfeldes,
des bezugsystems und der artikulation in ihm sollen abzählbar.
und durch-sehbar realisiert werden, um die zusammenhänge der
strukturen klar zeigen zu können.

- zuordnungen der chromeme und strukturen
für die linien-breite der koordinaten.

- parameter 27

1. und 2. koordinate der 5 kodierungsfeldern von parameter 26,1.

chromem	strukturen	lage zur dimension von BE
schwarz	1 basis-einheit	parameter 1, v1

ich verwende ein technisches 5mm papier. auf diesem befinden sich
zwei verschiedene linien-breiten; davon soll man absehen. die
dadurch entstandene visuelle effekte sind von mir nicht beabsich-
tigt.

- parameter 28

1. und 2. koordinate des bezugsystems 1,2,3,4,5 auf dem kodierungs-
feld von parameter 26,2.

chromem	strukturen	lage zur dimension von BE
schwarz	3 basis-einheiten	parameter 1, v1

- parameter 29

1. und 2. koordinate der linearen artikulation (quadratische
anordnung) im bezugsystem auf dem kodierungsfeld von parameter 26,3.

chromem	strukturen	lage zur dimension von BE
schwarz	10 basis-einheiten	parameter 1, v2

- parameter 30

1. und 2. koordinate des bezugsystems 1,2,3,4,5 linear artikuliert
von parameter 26,4.

1. und 2. koordinate eines metaquadrats von parameter 26,8.

chromem	strukturen	lage zur dimension von BE
schwarz	v1 2 basis-einheiten	parameter 1, v2

unter parameter 8 angegebene dimensionen beziehen sich auf
realisationen mit v1.

schwarz	v2 6 basis-einheiten	parameter 1, v2
schwarz	v3 12 basis-einheiten	parameter 1, v2

- parameter 31

1. und 2. koordinate der linearen artikulation (einer quadratischen anordnung) im bezugssystem von parameter 26,5.

chromem		struktem		lage zur dimension von BE
schwarz	v1	2 basis-einheiten		parameter 1, v2

unter parameter 8 angegebene dimensionen beziehen sich auf realisationen mit v1.

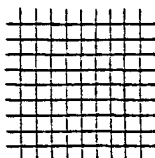
schwarz	v2	6 basis-einheiten	parameter 1, v2
schwarz	v3	12 basis-einheiten	parameter 1, v2

- parameter 32

planare artikulation (einer quadratischen anordnung)
im bezugssystem von parameter 26,6.

planare artikulation (einer quadratischen anordnung)
ohne bezugssystem von parameter 26,7.

im ganzen bereich der quadratischen anordnung werden basis-einheiten lückenlos adjungiert, einschliesslich der sie begrenzenden koordinaten-linien.

chromem		struktem		lage zur dimension von BE
schwarz				lückenlose adjunktion

- isolierung der daten einer quadratischen anordnung aus 10 x 10 einheiten aus dem daten-komplex des bezugsystems 1,2,3,4,5.

- parameter 33

mit parameter 22 angegebene quadratische anordnung soll aus allen 5 bezugssystemen identisch isoliert werden. angabe der position 1 :

a/ x = 0, y = 0	c/ x = 0, y = 10
b/ x = 10, y = 0	d/ x = 10, y = 10

die daten dieser position werden innerhalb der sie begrenzenden koordinaten der bezugssysteme isoliert. eine isolierte menge des daten-komplexes wird selbständig realisiert. das resultat wird kein erscheinungsbild mehr, wie eine artikulation in einem bezugssystem, sondern ein konstitutioneller teil des bezugsystems. dieser teil ist strukturell ein 'quadratischer teil'.

er zeigt die konstitutionelle beschaffenheit, die syntax, in dem isolierten teilbereich unmittelbar.

ich bezeichne diese isolierungen als metaquadrate.

ich nenne mich syntaktiker und beschäftige mich mit der synthetisch definierten informationellen syntax.

die ersten ansätze stammen aus dem jahr 1964. durch die definitive unterscheidung zwischen bezugssystemen und artikulationsformen in bezugssystemen im jahr 1967 ist es mir möglich geworden, meinen syntaktischen fragestellungen eine linguistisch relevante basis zu geben. analog zu der unterscheidung im verbalen zwischen sprachen und sprechen in diesen.

es gibt zwei kategorien der syntax-bildung: 1. deskriptive, dh. vorhandenes beschreiben und 2. präskriptive, dh. mögliche zukünftige aktionen, die sich zuerst auf nichts anderes als nur auf sich selbst beziehende, also autonome absichten. beide können als natürliche oder künstliche bzw. synthetische syntax gebildet werden. ich beschäftige mich ausschliesslich mit präskriptiven synthetischen syntax-bildungen und struktur-artikulationen in diesen, mit hilfe der mathematik.

aus diesen generellen fragestellungen ergab sich eine analytische und eine synthetische tätigkeit. ich analysierte die syntax- bzw. medium-spezifischen gesetzmässigkeiten und versuchte ihre komponenten zu isolieren, zu parametrisieren + diese später in funktionstabellen zusammenzufassen und zu relativieren.

"die loslösung der gesetzmässigkeiten von ihrer bindung an die materie macht es möglich, die gesetzmässigkeiten als reine eigenschaften, reine anschauungsformen aufzufassen. mit der koordination der reinen eigenschaften habe ich ein künstliches system gebildet, das nicht abstrakt ist, sondern eine künstliche gestaltung ermöglicht. es ist eine zeitbezogene organisationsform von eigenschaften, die ich "die transmutative plastizität " nenne." (aus meinem manifest 1967).

dies gab mir die möglichkeit zur bildung einer informationellen, einer synthetisch-additiven methode, um visuelle strukturen mathematisch programmieren zu können. mein ziel war es, die zusammenhänge zwischen meiner imagination und den sie konstituierenden parametern + variablen mir bewusst zu machen, um mir meine imagination auch in daten-komplexen vorstellen zu können. ich wollte die beiden ineinander transformabel machen. ich trennte mich von allen anschaulich operierenden methoden, denn ich merkte, dass die struktur-regelung nicht auf der anschaulichen, sondern auf der sub-visuellen ebene der strukturen + chromeme stattfindet.

"was sichtbar ist, ist nicht sichtbar zusammengesetzt, : es ist grammatisch synthetisiert. alle sprachverhältnisse sind sinnlich, was ihre transportmittel betrifft, hingegen sind ihre regelungen ganz und gar nicht sinnlich - sie sind strukturell. die information einer form ist nicht sichtbar, sichtbar ist die form als resultat ihrer informationsstruktur. die information bringt die materie in formation, in form. struktur ist also sub-visuell, form ist visuell und resultat.

aussagen sind sprachliche artikulationen, die auf der sub-sprachlichen ebene der strukturen geregelt werden. da der strukturregelung wiederum logische regler zugrunde liegen, ist das denken generell system-gebunden, gebunden an die konstitution der zu einem system zusammengefügt strukturregler.

damit ist klar, dass eine aussage nur von einem regel-system aus getroffen werden kann und für diese aussage ist dieses system das bezugssystem. wir müssen also klar unterscheiden zwischen bezugssystemen und artikulationsformen in bezugssystemen. folglich gibt es eine grundlegende abhängigkeit eines erscheinungsbildes von einem bezugssystem.

die konstitution eines bezugsystems wird dadurch bestimmt sein, welche konstituente in welche funktionelle zusammenhänge mit welchen variablen-werten zusammengefügt werden. dieses erstellte gefüge nenne ich

eine daten-situation. das aufeinanderwirken der bestandteile ergibt ihre logische interaktion, die tabellarische aufstellung der daten ihre faktische ordnung. die daten beziehen sich auf lage-strukturen (strukteme) und auf metrische graduierungen von signal-präsentanten (chromeme). ihre aktualisierung, ihre synthese ergibt die visuell wahrnehmbaren perzepteme.

das synthetische zusammenfügen ermöglicht es mir, bezugssysteme, grammatiken also mit verschiedenen eigenschaften zu konstituieren. (aus dem text: visuell, transformationell 1977)

die kriterien für daten-komplexe, für ein bestimmtes bezugssystem und für eine struktur-artikulation in diesem, zb. für eine quadratische anordnung, können identisch gewählt werden. im grenzfall, wenn beide daten-komplexe kongruent synthetisiert werden, kann ich ^{den} zu der quadratischen anordnung gehörenden daten-komplex aus dem gesamt-daten-komplex des bezugsystems isolieren und selbstständig realisieren.

aus den identischen kriterien und der kongruenten synthetisiertheit, dh. aus den identischen informationen folgt, dass ich den daten-komplex der quadratischen anordnung als einen "quadratischen daten-komplex" auffassen kann. sie zeigt gleichzeitig ihre eigene formation und die konstitutionelle beschaffenheit, die syntax des bezugsystems unmittelbar; eine reguläre formation und system-konstitution zugleich. eine information über die formation und das bezugssystem.

ich bezeichne diese isolierten realisationen als metaquadrate.

die realisierten arbeiten nenne ich substrata.

sie sind träger ihrer informationsstruktur.

da ich den mechanismus der syntax zeigen möchte, selektiere ich aus der allg. daten-menge solche heraus, die den mechanismus klar präsentieren. da strukteme und chromeme keine gemeinsame informationen haben, ist das ziel der selektion, informationelle äquivalente zwischen ihnen zu finden.

ich stelle mir eine optimal weisse ebene, eine optimal gerade linie vor, mit unveränderlichen eigenschaften, ohne störung, ohne fremde beeinflussung.

durch die auswahl der materialien und die art der realisation versuche ich das oben beschriebene zu erreichen. ich ziehe eine feine leinwand auf eine holzplatte auf, um ihre deformation im laufe der jahre zu verhindern. ich schleife sie und grundiere sie mit soviel acrylfarbe bis ihre textur verschwindet und ich eine optimal glatte oberfläche bzw. eine hohe intensität vom weiss erreiche, die ihre eigene position stabil zeigt. auf dieser oberfläche ziehe ich mit schwedenfeder und der selben acrylfarbe koordinaten-linien, die trennungen von intervall-einheiten.

kovács attila

1981

04

11

text, 1982

04

02

für ein programm generiere ich informationen bezüglich der

1. syntax
2. struktur-artikulation
3. visuelle eigenschaften
4. synthese

da ich mich nur mit artifiziellen bereichen beschäftige, formuliere ich die gewählten informationen mit hilfe von zahlen und definierten wörtern, dh. ich gebe die informationen vor der visuellen realisierung in numerischen daten-mengen an.

die generierung bestimmter daten-mengen ermöglicht mir spezielle charakteristika des visuellen mechanismus zu zeigen. deswegen informiert ein bestimmtes visuelles resultat nur darüber, wozu ich eine spezielle daten-menge synthetisiert habe.

zu 1. die visuelle syntax beschäftigt sich mit formulierung von regeln für die berechnung von orten.
die ansätze zu der heutigen exakten ^{visuellen} linguistik findet man in der renaissance. seit der formulierung der renaissance-perspektive kann man von einer rationalisierung sprechen im sinne des neuzeitlichen wissenschaftlichen denkens in der kunst, dh. es wird eine gleichwertigkeit des wortes und des bildes angestrebt, eine integrierte methode von logos und sensus, logizität und visualität.
eines der ersten beispiele soll dies verdeutlichen :
"jeder körper, in welcher position auch immer, befindet sich notwendigerweise auf dem einen oder dem anderen platz da dies eine tatsache ist, müssen wir erst erwägen, was eher da war. und da es unumgänglich ist, dass der platz eher da ist als der körper, der da aufgestellt ist, wird erst der platz konstruiert werden müssen."
pomponicus gauricus schreibt dies in seinem traktat "de sculptura" 1504.

ich unterscheide in meinen arbeiten seit 1967 zwischen syntax und artikulation. in verschiedenen texten habe ich anstelle von syntax die begriffe : medium, sprache, bezugssystem, koordinatensystem bedeutungsgleich verwendet.

zu 2. eine struktur-artikulation, auf der sub-visuellen ebene als anordnungs-schema bezeichnet, kann

- a/ syntax-identisch sein,
dh. ihre daten-menge ist eine spezielle selektion aus der gesamt-daten-menge der syntax
- b/ syntax-gebunden sein,
dh. ihre daten-menge hat eine reguläre relation zu der daten-menge der syntax
- c/ syntax-ungebunden sein,
dh. ihre daten-menge hat eine irreguläre relation zu der daten-menge der syntax

zu 3. eine visuelle eigenschaft versuche ich mir unter anderen visuellen eigenschaften vorzustellen, einen regulären ort unter vielen anderen regulären orten.

danach versuche ich analogien, dh. informationelle äquivalente festzustellen zwischen strukturellen und visuellen eigenschaften. auf grund der äquivalente bestimme ich die zuordnungen zwischen den beiden, wodurch ich subjekt-abhängigkeit, willkür oder beliebigkeit ausschliessen kann.

zu 4. die synthese von strukturellen und visuellen daten-mengen ergibt die visuell wahrnehmbaren perzepte.

diese synthese ist nur durch die materialisation möglich. den materiellen träger nenne ich substrat.

die steuerung und regelung der daten-mengen findet nicht auf der visuellen, sondern auf der sub-visuellen ebene statt. was sichtbar ist, ist nicht sichtbar zusammengesetzt, es ist grammatisch synthetisiert. die parametrisierten daten-mengen sind die informationen einer form, sie bringen eine form in form. die form ist also resultat und daher phänomenell, anschaulich. die konstruktivisten und die konkreten formulierten und kontrollierten ihre arbeiten phänomenell; ihre methoden sind nicht mehr gültig.

noam chomsky schreibt in seinem buch "regeln und repräsentationen" 1980 : "nehmen wir an, dass das, was wir 'kenntnis der sprache' nennen, kein einheitliches phänomen ist, sondern in mehrere getrennte, aber zusammenwirkende komponenten aufgelöst werden kann. die eine enthält die 'berechnungs'-

aspekte der sprache - dh. die regeln zur bildung von syntaktischen konstruktionen oder phonologischen oder semantischen mustern verschiedenster art -, welche die reiche ausdrucks kraft der menschliche sprache ermöglichen. eine zweite komponente enthält das system des referierens auf gegenstände, sowie relationen wie 'agens', 'ziel', 'instrument' u.ä., die manchmal als 'thematische relationen' oder (irreführend) als 'kasusrelationen' bezeichneten beziehungen. in ermangelung eines besseren ausdrucks wollen wir letztere als 'konzeptuelles system' bezeichnen. wir könnten entdecken, dass der berechnungsaspekt der sprache und das konzeptuelle system im geist und im gehirn ganz verschieden repräsentiert sind und dass letzteres im strengen sinne vielleicht gar nicht dem sprachvermögen zugerechnet, sondern als teil eines anderen vermögens angesehen werden sollte, welches das 'common-sense'-verständnis von der welt, in der wir leben, zur verfügung stellt. mit hilfe aller dieser annahmen wollen wir unterscheiden zwischen einem system von 'berechnungs'-regeln und repräsentationen, die das sprachvermögen im engen sinn ausmachen, und einem nach den eben dargestellten grundzügen organisierten system der konzeptualstruktur. die beiden systeme spielen ineinander. so sind gewisse ausdrücke des sprachsystems mit elementen des konzeptuellen systems verbunden, und möglicherweise beziehen sich regeln des sprachsystems auf thematische relationen. gleichwohl könnte es richtig sein, diese systeme in einer vollständigeren theorie des geistes ebenso voneinander zu unterscheiden, wie wir das visuelle und das kreislaufsystem voneinander unterscheiden, obwohl sie natürlich ineinander spielen. ~~das konzeptuelle system~~ könnte zb. eine zentrale rolle bei allen arten mentaler handlungen und prozesse spielen, in denen sprache keine entscheidende rolle einnimmt; es könnte eine andere physikalische grundlage und eine andere evolutionäre geschichte haben, usw."

da ich mich ausschliesslich mit den berechnungsaspekten und repräsentationen (wie unter 2.a und 2.b beschrieben) der visuellen syntax beschäftige, kann ich meine arbeiten von der concept art

unterscheiden, analog zu den feststellungen von noam chomsky in der verbalen linguistik.

zum vokabular : 1. der zentrale begriff ist die information.

2. die generierung eines repertoires ist numerisch, ausschliesslich mit natürlichen zahlen.

ausgang ist eine kleinste gewählte grösse, eine basis-einheit BE von $0,1 \times 0,1$ mm.

3. mit addition synthetisiere ich daten-mengen aus basis-einheiten.

teilung und alle begriffe, die aus dem teilungsprinzip abgeleitet sind, wie teil, geometrie, perspektive, goldener schnitt, schnitt u.ä.

kommen nicht vor. das teilungsprinzip ist methodisch ein renaissance-prinzip.

informationen in genetischen koden sorgen in der natur für die reproduktion von objekten und lebewesen. kein naturobjekt oder lebewesen entsteht nach teilung von anderen naturobjekten oder lebewesen.

informationen in generativen koden ermöglichen die realisation visuell-artifizieller substrate. seit der idee der information ist das teilungsprinzip nicht mehr aktuell.

es gilt das prinzip der addition + kodierung.

4. die addition ist synthetisch, weil die anordnungs-schemata sich ausschliesslich auf artifizielle bereiche beziehen.

eine charakteristische eigenschaft wird als ein parameter numerisch angegeben, oder als eine-verbal²-regel¹-formuliert.

5. durch umformungsregeln kann ich die informationen bzw. die daten-mengen transformieren.

6. durch die einföhrung der kategorie des "übernächsten" kann ich so viele sequenzen, dh. lineare transformationsketten einer anordnungs-schema generieren, wieviele operationen ich mit den gewählten daten-mengen, parametern vornehmen kann.

relativ komplett - relativ inkomplett

wir müssen davon ausgehen, dass eine arbeit, und alle unsere arbeiten inkomplett sind, auch in dem beendeten, für fertig erklärten zustand. wir hören mit der arbeit in einer bestimmten phase auf, obwohl wir weitermachen könnten. und auch dann, wenn wir weitermachen, wir werden irgendwann mit der realisierung aufhören und erklären das realisierte für fertig. wir hätten aber weiterarbeiten können und ... u.s.f.

1. es ist also möglich an einer arbeit ständig weiter zu arbeiten. in der letzten konsequenz bis an mein lebensende. es gibt keine möglichkeit determinante zu finden für die komplettheit eines werkes.
 2. ich kann also in jeder beliebigen phase aufhören.
 3. technisch heisst es : ich kann daten-mengen des bis jetzt realisierten regulär reduzieren, oder strukturell entsprechend geordnete daten-folgen zu dem schon beendeten realisat adjungieren.
- qualitäten haben provisorischen charakter.

in der "tabelle für mögliche synthetische substrata, 1981" versuchte ich die visuellen konsequenzen dieser fragen methodisch zu fassen. ich fand 60 möglichkeiten unter anderem dafür, wie eine struktur-idee technisch mittels synthetischer addition oder synthetischer subtraktion von daten kompletter oder inkompletter formuliert werden kann.

alle diese möglichen resultate sind visuell gleichwertig, sie haben aber verschiedene arten von inkomplettheit. andererseits hat dies die zunahme oder abnahme von komplexität zur folge.

eine skala für die graduierung der inkomplettheit zu formulieren ist prinzipiell nicht möglich.

nur im direkten vergleich können wir sagen, dass etwas konkretes im verhältnis zu einem anderen konkreten relativ komplett oder relativ inkomplett ist.

1982

06

24

kovacs attila

Jákob botja?

Legédy Péter beszélgetése

Kovács Attilával

Kovács Attila festőművész. Absztrakt festő. Vajon milyen hatása lenne az absztrakt művészetnek nagyobb elterjedés esetén? Példaként említtem Jákob botját. Az absztrakt kép, a fekete-fehér nyájából tarka nyájat eredményezett néhány év alatt. A vizuális befolyásolás korai és megdöbbentő erejű példája. Vajon milyen hatása lenne az absztrakt műveknek, ha nagyobb számban vennének részt életünkben? Növekedne tudatosságunk központi szerepe? Az egyéni mitológiák helyett közös tudatosságunk szervező és meghatározó szerepe kerülne előtérbe? Ezeket a kérdéseket most utólag teszem föl magamnak, miután Kovács Attila elment és egyedül maradtam a megnetofon-szalaggal. Néztem, pontosabban hallgattam a tényeket: 1964-óta Németországban él, 1967-óta azonos koncepció alapján dolgozik. 55 éves és az év egyik felét Kölnben-, a másik felét Budapesten tölti. És ez így megy már 10 éve. Munkáit a legrangosabb múzeumok őrzik, közintézmények és magángyűjtők is szívesen vásárolják. Kovács Attiláról ezzel még nem mondtam semmit. Ki is ez a festő? Hogyan gondolkodik? Számunkra milyen haszonnal jár az ő megismerése?

Legédy Péter: Festészeted a tiszta logika megjelenésének szépségét tárja elénk. Egyik katalógusod előszavában olvastam Beke Lászlótól, hogy "festészeted alkalmas lehet a matematikában vagy a logikában jelentkező szépség felmutatására". A szépség felmutatása, az elméleti és gyakorlati tisztaságra és egyértelműségekre való törekvés, ezek az emberi lehetőségek maximumát jelentik. Művészeted így testesíti meg a világban való létünk egyik fontos eszméjét: a rendet, amelyet kívül és belül egyaránt őrizniünk kell, hiszen csak a rendben vagyunk képesek eligazodni. A káosz pusztulásunkat hozza. Én úgy látom: képeid bennünket, nézőket is a logikus rend, a tisztaság, egyértelműség, összeszedettség és a tökéletes munkavégzés irányába mozdítanak el. Így van ez? Hogy van ez?

Kovács Attila: Bizonyíték nincs rá, csak tapasztalat. Érdekes például, hogy sok tanulatlan ember szépnek látja munkáimat, míg a tanultak közül sokan nem látják semmilyennek. Akik azt állítják, hogy jó érzés nézni ezeket a képeket, azok vágyakoznak a logika, a rend, a kifejezés pontosságá után. Az ábrázolásnak alakí és tartalmi szempontból meg kell felelnie tárgyának, különben zavaros kifejezésekben ölt testet.

L: A beszédnek legyen mondanivalója. Tiszta logikája. Értem. A kérdésem pedig az, hogy nem fárasztó állhatatosan tökéleteset alkotni? Még nem unod a saját munkáidat?

K: Nem! Jól érzem magamat közöttük. És nem csak a '67–utáni munkáimat szeretem, hanem az előtte lévő tizenöt éves életművemet is szívesen nézem. Életemben talán három, vagy inkább csak két képet semmisítettem meg. Pillanatnyi meggondolásból. Úgy gondoltam, hogy nem elég jók. És hogy meg fogom festeni még egy másik vászonra, ugyanazt. De azután nem jutottam hozzá, mert nem tudtam vásznat venni, vagy más körülmények miatt. Egyébként pedig nem sajátom az a kép-megsemmisítő magatartás, amit oly sokan gyakorolnak, nem szoktam összetépni, sem eldobni a munkáimat. A Ferenczy Károlyról olvastam nemrég, Lázár Béla írta, hogy több képét szétvágta és csak egyes részeit tartotta meg. Ez teljesen ismeretlen számomra. Távol áll tőlem, hogy egy korábbi munkámat tönkretégyem.

L: Pedig Ferenczy nem tartozott a firkáló, tehát vázlatoló és radírozó művészek közé.

K: Tulajdonképpen én sem ismerem a radírt.

L: Mert neked nincs rá szükséged. Nálad mindent a tiszta logikai rend és a tiszta érzékenység szabályoz.

K: Na de az nincs meg előre! Mégkevésbé egy programban megfogalmazva. Végtelen számú tulajdonság közül kell néhányat választanom. Végtelen mennyiségű szám létezik ezen a földön, éppen úgy, mint minden másból is végtelen mennyiség van. És honnan tudjam én azt előre, hogy a végtelen számú lehetőség közül melyiket fogom kiválasztani? Csak éppen akkor tudom meg én is, amikor csinálom.

L: Amikor egy kép megvalósításához hozzáfogsz, akkor már pontosan tudod, előre, hogy mikor fogod abbahagyni. Az első vonaltól az utolsóig mindent tudsz előre, és minden úgy is következik. Nincs semmiféle improvizáció, csak vegytiszta logika, matematika, egy kiinduló képlet, amelynek testet adsz, vagy formába öntöd.

K: Hát persze. Egy logikai sor elemei már jóval a tudatosulás előtt is ugyanúgy állnak sorba, készenlétben, konkrét rendben, mint a kivétel pillanatában. De az emlékképek a tudatalatt rejtőzködnek és rendkívül bizonytalan mennyiségben és módon jönnek elő. Élményeink raktára az egyéni és a közös tudattalan – a matematika és a logika raktára az egyéni és a közös tudat. Ez lényeges különbség, amely meghatározza a képek által kiváltott reakciókat is. Véleményem szerint a hagyományos művek járólékos elemei hozznak elő tudatalattinkból egyéni mitológiákat, így van mit

mondani a műről. De ha nem tud feltörni a tudatalatti, mert az aktuális rend nem teszi lehetővé, akkor hirtelen nincs mit mondani a műről – persze a mű attól még jó is lehet.

L: Sőt! Persze nem ártana itt megjegyezni, hogy mit is kell értenünk a kollektív tudatalattin, vagy a kollektív tudaton. Mondjuk a népművészet a kollektív tudatalattiból tör fel, míg a logika a kollektív tudatban székel.

K: Az én képeimbe nem lehet belelátni semmi járulékos dolgot, csak a tiszta logikát. Első pillanatban, a hirtelen támadt vákumban szinte "megáll az ész" – pontosabban önmaga tudatánál marad, a tudatalattiból feláramló sokféleség helyett magával a tiszta absztrakcióval szembesül. Ez meglehetősen szokatlan. Mielőtt a 18144 db képre kiterjedő sorozatot elgondoltam volna, még nem tudtam, hogy mennyi lesz, csak azt tudtam, hogy nagyon sok. Volt egy rajzom, egy évvel korábban, 1975-ből, azt nézegettem, majd gyorsan följegyeztem a benne megértett paramétereket – ami azt jelenti, hogy nyolc napon át írtam őket, közben keveset aludtam, mert tudtam, ha nyomban nem írom le az összes lehetséges kombinációt, akkor sohasem fogom leírni. Rájöttem, hogy a fölismert paraméterek kombinációja 18144 db képet eredményez. Azután hozzáfogtam a konstrukció-rajzok, majd a képek elkészítéséhez. Persze vannak olyan képeim is, amelyeket nem lehet előre pontosan leírni. Például a 60-as évek végén festett "Átváltozás"-okra gondolok, mert azok sokkal összetettebbek, több paraméterből állnak, ezeket már nem tudtam aprólékosan elképzelni, mert nem tizenhétcezer, hanem mondjuk 63 billiárd a lehetséges variációk száma. Megnevezhetetlenül és megrajzolhatatlanul sok. Ezeket csak "nagyjából" képzeltem el és megkerestem hozzá azt a belső logikai rendet, rend-sort, amely szerint létrejöhetnek.

L: Ha jól értem: ez egy konkrét logikus rendsor, amely megfelelt az elképzelésednek. Vajon a művészetben nem mindig ugyanerről volt szó?

K: De igen, ha a művész betartotta az általa választott egyféle logikát, ~~az elemző egylátószögűséget, de a legtöbb művész ezzel nem foglalkozott.~~

L: Ideális esetben egy logika érvényesül, egy "látószög".

K: Cézanne előtt többnyire. Azután jöttek a kubisták és soklátószögű képeket alkottak; mások viszont még azt is belefestették a képbe, amit nem is láttak.

L: Hagyományosan azonban egy logika érvényesült, egy "látószög", csak más kulturális miliőben, más technikával megfestve, a festészet tehát mindig ugyanerről szólt.

K: Más kódrendszerben. Igen. Persze a tiszta logikához mindig kapcsolódott egy csomó járulékos elem is, amely ráépült és befedte a logikát, mint hús a csontvázat. A kép témáján a járulékos elemeket értem, nem a tiszta logikát.

L: Ami szerinted nem tartozéka a festészetnek, csupán járulék?

K: Hát persze. Amit a kép ábrázol, a kép témája csak járulék. A kép lényege a tiszta logosz, a kép logikája. Ha megvizsgáljuk, azt látjuk, hogy amit az emberek egy műalkotáshoz hozzá fűznek, az nem a logikus gondolkodás terméke, hanem például érzelmi, irodalmi, vallsi, politikai, vagy éppen tudatalatti kivetülések. A műtárgy ingerli és kiváltja e tudatalatti kitöréseket. A tiszta rend viszont, a képről, a tudatban fészkelő tiszta logikai léthez szól. A művészetben nem a járulékos elemek szépsége az érdekes, hanem az, ha maga a műtárgy szép.

L: Tehát mindaz, amire hagyományosan azt mondták, hogy szép: éppen az mutatkozik járulékos elemnek? A kép a szép, nem az, amit ábrázol?

K: Vagy szép, vagy nem szép. Azt is mondhatnám, hogy a valóságnak nincsen egy önálló képe, az úgy néz ki, ahogy a festők megmutatják. Ezekből lesznek a kánonok, habár a kononizálás nem mindig következik be.

L: A kánonok ellen a művészek mindig is lázadoztak...

K: Na de létre is hozták! Részben létrehozták, részben lázadtak ellene.

L: A mi XX. századunk milyen? Lázadó század?

K: Részben lázadó, részben soha nem látott mértékben intellektualizált, példa nélküli módon tudatosodtak a jó, de még a gonoszság eszközei is. Századunkban minden jó és gonosz értelmiségi koncepcióból indult el.

L: A Gonosznak a mi tetteink adnak testet. A Gonosz él. De nem patákkal, szarvval, nagy lompos farokkal, hanem olyan formában, ahogyan ~~---tetteink megtestesítik. Ha nem adnánk testet a gonosznak, akkor vissza---~~ húzódná az absztraktumok világába. Ott önmagában már nem lenne hatékony, és uralmunk alatt állna. Érdekes, hogy a Mózes-sel kötött ószöverség, vagy a Jézus által kötött újszöverség egyszerű pásztoemberek "konceptje" volt, addig pl. a gnoszticizmus egy ókorból származó értelmiségi koncepció, egy ellentudományos rendszer, amelynek altudományai: pl. az asztrológia, vagy az alkímia, "ismeretelmélete" pedig az antropozófia és a teozófia. A megváltó tudás titkos tana. Mint például: "A párt a mi eszünk!" – és hasonló. Ez talán ellentmondani látszik véleményednek, habár értem, hogy miért beszélsz intellektualizált gonoszságról. Bizony

ezzel szembe kellene néznie mindenkinek, hívőknek és liberálisoknak egyaránt. Például a középkori katharok pártja ismert egy rendkívül fejlett tisztaság-eszményt. Korunk gnosztikusai ilyen értelemben is hagyománytagadók. Ezért gondolom, hogy a lázadás százada a XX. század. Tartalom és forma ellen lázadó század.

K: Igen, hát hasonlóra gondoltam én is, de ezzel ellentétes mozgás is van, hogy hogy ismerem ezt fel. A művészetben például abban a kérdésben fogalmazható meg, hogy honnan származik a forma? Mert mi a forma? Idea. Vagy az én megfogalmazásomban: információ. A tartalom és forma relációjában való gondolkodás hagyományos megközelítés, mert képzeteket kever össze, és mert önmagára nézve nem analitikus. Nincs meg benne a XX. század nyelvelméleti alapállása, amelyik azt mondja, hogy először egy nyelvezetet kell megfogalmazunk ahhoz, hogy egy kijelentést tehessünk, amit esetleg alkalmazunk majd valamire. A tartalom és forma a megjelenés szintjén leíró gondolkodási forma, és fogalma nincs arról, hogy a nyelvezete honnan származik és milyen. Ebben a helyzetben a jel és jelentés viszonya tetszőleges, örök vita tárgya lehet. Ezért rettentően elavult. Az információ elmélet és a nyelvi strukturalizmus megjelenése óta így nem lehet gondolkodni! Hiszen a strukturák természetéről semmit nem tudunk meg, ha a jelenségek szintjén maradunk.

L: Gondolod, hogy erkölcsi kijelentéseket, mint a helyes-helytelen, jó-rossz, vagy hasonló ítéleteket ezen a vegytiszta nyelven is tehetünk? A te művészeted vajon etikailag nem közömbös? Mert én úgy gondolom, hogy az erkölcs a lélek állapota, amely állapot megítélhető. De az gondolom, hogy a léleknek nincs tisztán absztrakt megjelenési formája. A lélek mindig konkrét létező. Az erkölcsi ítélet persze származhat a tudatban jelen lévő logikából, de származhat a tudatalattiból is. A matematikai rend, a logikai rend tk. a közös tudatunk folyamatosan létező tartalma. Elemeinek száma szigorúan szabályzott (még akkor is, ha végtelen). A struktúra átlátszó, észszerű, és igaz minden létezőre, és mindenkor. Persze helyénvaló lenne megkérdezni, hogy a logikai létben, absztrakt formában létezők világa milyen? Kaotikus vagy rendezett?

K: Természetesen rendezett. Hiszen bármilyen újonnan fölmerülő részlete ugyanolyan szigorú rendben tárul föl előttünk, mint a már ismert összes többi. És mivel egy igaz kijelentés etikailag és logikailag is csak igaz kijelentésekből következhet, ezért úgy gondolom, hogy ami logikailag egyértelmű, az etikailag is egyértelmű — vagy jó, vagy rossz.

L: Most látszólag mást mondok. A te képeiden nem zajlik semmi. Ehhez mit szólsz?

K: Egyszerre zajlik és egyszerre áll. Minden képemnek két nézete, két olvasata van. Egyszer: balról jobbra; illetve: egészében. És azért balról-jobbra, mert a mi európai kulturkörünkben így írunk és olvasunk.

L: És akik képeidet csak egészében tekintik és csak "álló" képeknek látják?

K: Ők azért látják így, mert a képzőművészetben szokatlan balról-jobbra olvasni, jóllehet idődiagrammokat pl. a lázgörbét, a meteorológiai diagrammot balról-jobbra kell olvasni. Tehát mondhatom, hogy képeimre az idő-diagrammatikus kódolás a jellemző.

L: Tehát strukturális folyamatok zajlanak?

K: Igen. Ha például az "El..." c. képen a baloldali figura átváltozik a tőle jobbra lévő figurává, és az megint a tőle jobbra lévővé, és ez így megy folyamatosan, akkor azt szekvenciálisan olvashatom. Ez az egyik olvasata. És ezeknek a fázisoknak van egy közös, egységes nézete-olvasata. Ez két egyenrangú, egyformán fontos nézete-olvasata. Hogy valaki valamilyen képzete folytán az egyikre – hogy is mondjam csak – hajlamos, és azt annyira egyedül állónak érzi, hogy a másik hatását már észre sem veszi, az személyes kérdés. Mint ahogy a Rembrandt képeit is lehet csak barnásnak nézni, és a Munkácsi képeit is lehet csak feketésnek, szín nélkülinek, fekete-fehérnek nézni. Ha valakinek ezek a képzetek olyan intenzívek, akkor hát ez jelenik meg benne. Az ember mindig szelektív módon gondolkodik, érez, lát, és ez az a szelekció, ami számomra egy bizonyos jelentést jelentősséggé változtat át – ami velem valamit láttat.

L: Nyilvánvaló azonban, hogy az újdonság, az idegenség, az emberek nagy részét távol tartja, hiszen a megszokott formákban feltáru-
ló szépséget is csak nehezen képesek olvasni, azt sem tanulták meg és emiatt komplexusuk van. (Pl. a zenében esetleg megtanultak szolmizálni.) Nem tudják megítélni, hogy mi a szép, maximum izlésükre hivatkoznak és elismerik, hogy nem csálhatatlanok. Csupa szubjektív elem! Te meg jössz egy egészen más világgal, a szépségnek egy egészen más irányával....

K: De hát minden művész arra törekszik, hogy összetéveszthetetlenül új képi világot fedezzen fel magának. Például az impresszionizmus is óriási sokkot jelentett, hiszen az emberek egymást verték esernyővel a megnyitókön. Annyira irritálta őket, hogy a megszokott olimposzi isteneik helyett váratlanul a hétköznapi valósággal szembesültek, hogy vitáik hévében egymásnak estek. Az én képeim előtt még senki nem verte a másik embert esernyővel.

L: Művészeted jelentőségét sokkal eltérőbbnek látom, mint az impresszionizmusét. Az nem jött a képzeletünket meghaladó világ felől,

nem is ment arra, hanem nagyon is a látszatot ragadta meg. A látszaton keresztül próbálta meg a tudatalattinkat felkavarni. Ott minden kép a láthatóval és az elképzelhetővel foglalkozott, minden áttétel, minden absztrakció nélkül, közvetlenül. Ezzel teljesen ellentétes a matematika, a logika világa, ahol például a negyedik dimenzióval is könnyedén számolnak, mindenféle, róla alkotott képi elképzelés nélkül.

K: Én azért foglalkozom idő-strukturális analízisekkel, hogy képzeleti képeimet félreérthetetlenül, egy-értelműen tudjam közölni, "megnevezni".

A szalag lejárt, a készülék kattató hangot adott. És mivel a beszélgetést nem folytatathattam, gondolatban visszatértem az elejére, a kiinduláshoz, Jákob botjához. A Teremtés könyvének 30. részében olvasható elbeszélés szerint a keleti nyájakban a juhok rendszerint fehérek, a kecskék feketék voltak. Jákob a maga számára a tarka állatokat igényelte, a foltos-csíkos "selejtet". Ennek a célnak eléréséhez egy fekete-fehér csíkosra faragott vesszőt használt, de vajon honnan tudta, hogy a környezet, a vizuális inger befolyásolja az öröklődést? Kovács Attila analitikus módon "kiszámítja" amit akar, de Jákob nem volt analitikus. Hol kötődik össze az elme absztrakt tudata a tudatalattival? Nyilván a művészet misztikus középpontjában.

1993. november

Alapelvek és következtetések

1964 Az első szekvenciális rajzok

1967 Az első matematikailag programozott szekvenciák

Mivel megosztani csak az előzőleg összetettet lehet, így

az összeadás elsődleges

az osztás másodlagos művelet

Ebből következik, hogy a struktúra létrejöttének előfeltétele a tér, csak ezt követően jelenhet meg benne valami.

Vizuálisan az is logikus, hogy először definiálnunk kell egy vonatkoztatási rendszert, amelyben aztán valami jelenlévőt (tömeget, momentumot, folyamatot) meghatározhatunk (artikulálhatunk).

így: vagy leírjuk, leképezzük a világot (deskripció)
 vagy teremtjük, alkotjuk, létrehozuk (generálás)

következésképp: az osztás deskriptív reneszánsz
 az összeadás generatív transzklasszikus

Célom az volt, hogy vizuális minőségeket matematikai mennyiségekkel nevezzek meg.

1967 óta munkáimat szubsztrátumoknak, „hordozók”-nak nevezem, hiszen információik struktúráját hordozzák.

1967 Az átalakuló plasztikusság manifesztuma

Koordinátarendszerek bevezetésével a

vonatkoztatási rendszereket a tér struktúráit

artikulációkat a tömeg struktúráit

egymástól függetlenül definiáltam.

Matematikai-strukturális vonatkozásaik szerint megkülönböztettem a

mély-struktúrákat

melyeket programozok

a

felszíni struktúráktól, formáktól

melyeket megszemlélhetünk

Mély-struktúrák lehetnek: struktémák a tér- és
a tömeg struktúráinak
definíciói

 kromémák az érzékelés
minőségeinek definíciói

Munkáim realizálása során

(a tudás és az érzékenység integrálása által)

 perceptémák, felszíni struktúrák
keletkeznek.
Ezek a struktémák
és a kromémák
összegzései, látható
szintézisei, ill. az ezek
nyomán létrejövő
látható vonatkoztatási
rendszerek és látható
artikulációk

1967 E gondolati kiindulópontból láttam hozzá munkáim programozásához.

A forma ezért a szub-vizuális koncepció eredménye, vagyis a struktémák + kromémák információinak eredője.

Ezáltal új, szub-vizuális strukturális fogalomhoz jutottam.

A művészek struktúráinak a jelenség egymástól láthatóan elkülönülő részeit tekintik, így a hagyományos struktúra fogalmának forrása az érzékelés. Ezzel szemben az én struktúráról alkotott fogalmam ettől független, autonóm és szub-vizuális. Egy struktúrát paraméterek (jellemző tulajdonságok) segítségével definiálok, mégpedig úgy, hogy e tulajdonságokat meghatározott módon egymással elegyítem, szintetizálom. Mindezt csak tudhatjuk, ez teljes egészében láthatatlan, szub-vizuális. Ha egy bizonyos struktúráról alkotott képzetemet vizualizálni kívánom, akkor egy bizonyos vonatkoztatási rendszert kell definiálnom, amelyben valamit artikulálok, hozzá meghatározott érzéki minőséget választok, s e hármat (a nyelvet, a beszédet és az érzéki minőséget – a sötét-világos értékeit) szintetizálom. Így jön létre a kép, egy struktúra formája.

Ez szintetikus-additív módszer.

Történetileg a világ két alapfelfogása létezett:

Parmenidész: minden változatlan, statikus

Hérakleitosz: minden változó, folyamatos

Mivel a struktúrák változásai iránt érdeklődtem,
ezért

a teret az idővel,
a tömeget az idővel integráltam.

Így jött létre egy koncepció a szekvenciák három fajtájával:

1. vonatkoztatási rendszerek szekvenciái
vagyis „üres nyelvek” =
belső forma nélküli vonatkoztatási rendszerek
2. artikulációk szekvenciái látható vonatkoztatási rendszerben
vagyis „beszéd” a „nyelven” belül =
vonatkoztatási rendszerek belső formával
3. artikulációk szekvenciái látható vonatkoztatási rendszer nélkül
vagyis csak maga a „beszéd” =
vonatkoztatási rendszer nélküli belső forma

Ez tér-időbeli szub-vizuális koncepció.

1968 Csoportos szekvenciális modellek

A hatvanas években egy intelligibilis művészet megfogalmazására törekedtem, szabadulni akartam az ábrázoló művészeti formáktól. Nem akartam sem a természet, sem az euklideszi geometria leképezésével foglalkozni. Megsejtettem egy imaginárius művészet, egy imaginárius koncepció, illetve egy nem-euklideszi vizualitás lehetőségét.

A komplexitás foglalkoztatott, s ez is megkülönbözteti felfogásomat az összes többi koncepciótól. A művészet centrumát mélyebben, vagyis differenciáltabban akartam értelmezni, míg a többi művész a redukció által törekedett a művészet perifériája felé.

Módszerem az analízis + szintézis volt, a többi művész módszere ezzel szemben a radikális leépítés volt.

1969 Imaginárius, mesterséges, új strukturális koncepciót kerestem, és egyik tanulmányomban azt írtam:

„Az átalakuló (transzmutációs) plasztikusság koncepciója egy axiomatikus szintézis kísérletét foglalja magában.”

A hatvanas évek második felében nagyon sokat foglalkoztam a nem-euklideszi geometriával és a kubizmussal.

Az absztrakt idő újfajta felfogásával, a tárgyak látványpontokra történő felbontásával, multiperspektívákkal, illetve a tárgyi töredékek új víziókká, újszerű vizuális egészekké való szabad újra-rendezésével.

Az európai szisztematikus művészet eredményeit elégtelennek találtam.

Sokat foglalkoztatott a kontinuitás – diszkontinuitás, a szabályosság – szabálytalanság, az egész – nem egész változékonysághoz és időhöz való viszonya. Meg akartam érteni azon idő-logikákat, amelyek az egészre mint ideális formára (pl. egy alma vagy egy gitár, egy kör vagy egy négyszög) vonatkoznak, s egyidejűleg valamennyi struktúrára érvényesek lehetnek. Ezek a struktúrák bárhonnan származhatnak és bármivé átváltozhatnak. Az ideális formák statikusak, gondoltam. Ha ki tudom fürkészni keletkezésük okait, akkor időstruktúrájukban, vagyis változékonyságukban is meg tudom ragadni őket. Egy ideális forma köztes jelenség: struktúráját az őt alkotó paraméterek (jellemző tulajdonságok), számértékek szabályos időbeli konszolidációi alkotják.

Két, módszerében hasonló gondolat juttatott közelebb a megoldáshoz:

1. Picasso egyszer azt mondta: „Ha elfogy a kék festékem, akkor pirosat használok. Szellemi dolgok semmissége.”
2. Bolyai János 1823-ban megfogalmazta nem-euklideszi geometriáját oly módon, hogy a párhuzamosági axióma egy meghatározott tulajdonságát egyszerűen kicserélte egy másik tulajdonsággal.

1970 Az első distanciális vonatkoztatási rendszerek

1970 Húsvétján jutottam arra a gondolatra, hogy a hagyományos raszter koordinátájának állandó számsorát egy, illetve több változó számsorral cseréljem ki.

Azt gondolom, hogy ezzel az ideával az addig statikus geometriai nyelv homogén raszterének (Lohse, Bill, Sol LeWitt és sokan mások) dinamizálásához jutottam el. Ez talán a „természetes”, ábrázoló perspektivikus nyelvezet szubjektív, intuitív dinamizálásához hasonlítható, amelyet a kubizmusban Picasso kezdeményezett.

Így érkeztem el egy imaginárius, mesterséges nyelvezethez, melyet „distanciális vonatkoztatási rendszernek” neveztem. A változásokkal foglalkozó csekély számú művészi forma a „tárgy” helyválttatására (Maybridge, futurizmus, film, videó), vagy a „tárgy” részeinek helyválttatására (processzuális művészet) koncentrált, továbbá destrukcióra és torzulásra. Az én művészeti vízióm ezzel szemben az átalakuló plasztikusság, a minőségek más minőségekbe való átalakulása. Bár képeim strukturális alapját mindenkor négyzetek alkotják, a vizuális eredmény mégis e strukturális alaptól olyannyira eltérőnek tűnik, hogy akár a négyzet metamorfózisáról is beszélhetünk. E munkák sohasem voltak sorozatművek, hanem mindig szekvenciák.

Lohse, Albers, Sol LeWitt és számos hozzájuk hasonló művész munkáiban mennyiségek más mennyiségekké való átalakításával találkozunk.

Engem a formák eredete, az őket létrehozó okok és változásuk iránya érdekel.

Legfontosabb felfedezésem annak felismerése, hogy a struktúra nem azonos a formával, e kettő egymástól teljesen független. Konceptióm nem konkrét, hanem imaginárius, vagyis a kubizmus imaginárius felfogásával analóg. Minden művész (Doesburg, Bill, Lohse, Albers, Sol LeWitt stb.), aki a matematikai értelemben vett osztás elvére hivatkozik, egyben a reneszánsz-elvhez való kötődését is deklarálja. A reneszánsz-elv pedig euklideszi gondolati konstrukció.

1970 Első koordinációk, amelyekben a vizualitás minden lényeges tulajdonságát idő-strukturális vonatkozásban kezelni tudtam, vagyis operábilis tulajdonságokká alakítottam át.

1970 –1972 Az első adat-formátumok: Szub-vizuális adatok (struktúrák karakterisztikus tulajdonságainak) addíciója.

Ennek eredménye: adat-formátum = kép.

Az adatok információja meghatározza a kép formátumát.

Az adat-formátumok a vonatkoztatási rendszerre („nyelvre”) és az elrendezésre („beszédre”) mint négyzetek, kockák stb. vonatkoznak.

Például négy négyzetes elrendezés realizációja nyomán adat-formátumok keletkeznek, összességükben egy kép jön létre. A „négyrészes kép” megjelölést ezért nem szeretném használni!

Még a felfüggesztésben is megmutatkozik a kigondolt koncepció.

A képek egymástól bizonyos távolságra kerülnek a falra, mégpedig olyan formában, hogy a köztes terek a belső és külső forma által meghatározott metrikus aránynak felelnek meg. A négy kép = egy kép köztes tere a vizuális mező metrikus kiterjedése.

A zenében is egyforma fontos szerepet töltenek be a hangok és a szünetek.

1973 „Vizuális struktúrák szintetizálhatóságának és relativálhatóságának funkciótáblázata”

E táblázatokban szintetikus módszeremet foglaltam össze. A dimenziók így válnak összeadhatóvá, vizuális egységgé kombinálhatóvá:

Kiterjedések száma	Vonatkoztatási rendszerek
x	lineáris
x + y	sík
x + y + z	térbeli
x + t	lineáris-időbeli
x + y + t	sík-időbeli
x + y + z + t	tér-időbeli
	vonatkoztatási rendszerek

1973 –1974 Az első meta-négyzetek
(Négyzet analízise + szintézise)

1984 Az első meta-vonalak

1986 Az első meta-pontok

(Itt van ott \longleftrightarrow ott van itt)

E programokban meg kívántam mutatni, hogy
a struktúra és a forma egymástól függetlenek,
a strukturális kontinuum mint megjelenési forma
diszkontinuum is lehet,
egy strukturális helynek két megjelenési helye is lehet,
az egyjelentésű többjelentésű és
a többjelentésű egyjelentésű lehet.

1992 Meta-négyzetek szélsőséges pozíciókban

Szemlélő-érzékelő megközelítésünk teljesen átalakul, kis formátuma ellenére a képet „olvasni” kell. A benne megjelenő belső formát csekély kiterjedése ellenére többé nem érzékelhetjük egységként.

Munkáim két csoportra oszlanak:

1. konceptuális, szub-vizuális megfogalmazások papíron

elméleti szövegek

programok

konstrukciós rajzok milliméterpapíron

kartotéklapok

2. vizuális szubsztrátumok

rajzok

képek

plasztikák

építészeti integrációk (Schorndorf, Amszterdam, Wipperfürth)

sokszorosítások

Konceptuális megvalósítások

Munkáim technikailag mások által is kivitelezhetők, mivel a létrehozásukhoz szükséges programok egyértelműek és mások számára is rendelkezésre állnak. Gazdasági megfontolásokból ez-
idáig magam készítettem el őket.

Plasztikáim, összetettségük miatt, csakis ipari módszerrel realizálhatók. Az eddig megvalósultak is így készültek.

Miért fekete-szürke-fehér?

A struktúrák általános tulajdonságai nem szinguláris, nem egyedi, nem vizuális tulajdonságok. Például az asztalnak, a négyzetnek mint fogalomnak nincs vizuális tulajdonsága.

Ezért az alábbi vizuális hozzárendelést választottam

világos-sötét értékeket	az általános tulajdonságokhoz
szín-értékeket	a szinguláris tulajdonságokhoz
	társítottam

Alapkutatással foglalkozom, ezért a fentiek logikai indokok.

Munkáim igen sok XX. századi példától eltérően nem személytelenek.

Karakterük mindenki számára azonos, általános jelentést hordoz. Az utak mindenki számára egyformák! Munkáim ily módon interperszonálisak.

Azok a művek személytelenítettek, melyek másfajta, túlfűtöttnek tartott művészi megnyilatkozásokkal szembeni reakcióként, redukció nyomán jönnek létre. Minimal-art kontra pop-art. A redukció mindenkor a művészet perifériája felé irányul. Én a komplexitás keresésével a művészet centruma felé igyekszem. Nem pusztán a komplexitás foka, hanem fajtája tekintetében is.

Arisztotelész írja: „A tudás: megismételhetőség.”

A kódolás és dekódolás, a kód nyilvánossá tétele által a munkák újratermethetők szellemileg, racionálisan megismételhetők és mások által ismételten létrehozhatók. A vonalakhoz, síkokhoz és felületekhez hasonló, szabályszerűen elgondolt és létrehozott elemek interszónális karaktere által létrejöhet az ismételhetőség koncepciója. Yves Klein felcserélte az ecsetet a női testtel, Beuys pedig azt mondta a hatvanas években: A tévedés már ott kezdődik, ha valaki ecsetet, festéket és vásznat vásárol. 1967 óta munkáimat nem vertikálisan, hanem horizontálisan valósítom meg. Nem ecsettel, hanem mechanikus eszközökkel: izográffal, tuskihúzóval és vonalzóval.

A 60-as években Kosuth a művészet lényegére kérdezett rá, s a jelentések területén filozófiai választ adott.

A 60-as években én a művészet funkciójára kérdeztem rá, s a szintaxis területén új grammatikai választ adtam. Hogyan fejezhetem ki magamat világosan és egyértelműen? – kérdeztem akkoriban.

Kontrollálható kommunikációra van szükség a nyelvi manipuláció elkerülése érdekében, gondoltam.

(A felvilágosítás által elért nagykorúság utópiája).

Világosan és egyértelműen akartam magamat kifejezni, egyértelműen akartam mindent közölni, s megfogalmaztam az idő-struktúrák kontrollálható szintaxisát.

1. Kontrollálható legyen értelmünk számára, mivel az információk megadása által lehetővé válik azok megismételhetősége.

2. A strukturális változásokat összeillesztve egy szekvencia egyes fázisai egyidejűleg láthatók, melyek hosszas meditatív vizsgáló-

dás nyomán szintén ellenőrizhetőkké és kontrollálhatókká lesznek. Az egyes fázisokat kedvünkre összevethetjük egymással mind előre-, mind visszafelé. Semmi sem tűnik el, minden a változás folyamatában van, s nyugvó is egyben.

(Parmenidész és Hérakleitosz egyidejűleg):

Sol LeWitt egy konceptuális művészet tételeit fogalmazta meg. Munkáit szisztematika és a mások általi kivitelezhetőség, egyfajta anti-rationális alapállás, s ugyanakkor a képszerűség hiánya jellemzi. Mindez többfajta eredmény személytelenné tett kombinációja; Sol LeWitt tehát szigorú redukció, illetve nagyszabású gesztusok által egy személyes variánshoz jut. A szisztematika korábban megtalálható Lohsénál, a német szisztematikusoknál (Hangen, Sultan stb.), akik szintén e módszerrel dolgoztak; a modul 1920-ban Rodcsenkónál; a legegyszerűbb geometriájú fehér tömegek nagyszabású gesztusai pedig pl. Ad Dekkersnél.

Mindannyian az euklideszi geometria ideális formáival foglalkoznak.

Sol LeWitt az „összes lehetséges esetet” felsoroló egzakt munkáiban az addíció, az osztás és a kombináció módszerét egyszerre alkalmazza. Olykor oszt + szavakat kombinál. Az „inkomplett kockák” kombinációinak természetesen van „eleje és vége”, mivel e program zárt euklideszi ideális testtel (kockával) foglalkozik, egyes elemeinek eltávolítása által szisztematikus sort követve. Nem egzakt munkáiban az op art-os eszközök szabályos pályák rajzolatainak szabad rezegtetéseivel kapcsolódnak. A 80-as évek vége óta művei expresszív, s a 60-as években megfogalmazott koncepciójától teljesen különbözők. Nincs egy mindvégig nyomon követhető koncepciója.

— Én a 60-as évek közepe óta idő-struktúrákkal foglalkozom, szekvenciáimnak nincs kezdete és nincs vége, csak a realizált műnek van kezdete és vége. Egy struktúrát több irányba tudok megváltoztatni, az adott fázis tulajdonságainak, paramétereinek száma szerint.

Köln, 1993. 08. 16.

Kovács Attila

A négyzet: kétdimenziós tömeg

beszélgetés Kovács Attilával a 20.századi művészet olvashatóságáról

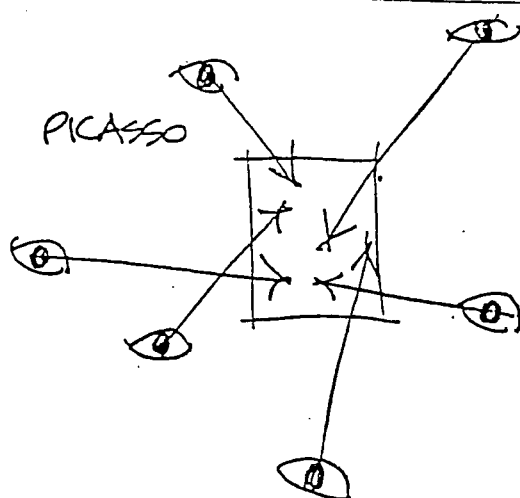
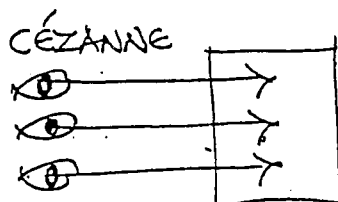
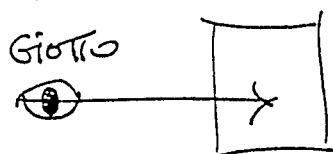
Kovács Attila a 20. század végének talán legeredetibb képzőművésze, aki élő bizonyságul szolgál arra, hogy az alkotó ember konvencióktól és elvárásoktól tökéletesen szabad. Képei azt sugallják, hogy az ő világában rend és tiszta logika uralkodik, hogy a szépség a legalapvetőbb elemek és struktúrák lényegéből fakad. Hiszen tagadhatatlanul szépek a képei, ugyanakkor annyira racionálisak, amennyire csak az emberi lény racionális lehet. Bizonyosága ez annak, hogy az embernek joga van a szépséghez és az értelem kifejezéshez — nem csak a primitív vagy a szenvedélyes megnyilatkozásokhoz. Ha el is múlt már az az idő, amikor a művészek történeteket akartak elbeszélni, de éppen Kovács Attila sorozatai mutatják, hogy az összefüggő, rendszert alkotó képek iránti igény nem múlt el. Talán ezt absztrakt elbeszélésnek nevezhetnénk? Mindenesetre az emberi szabadság (tökéletes tudatosság) és a bennünket körülölelő valóság (absztrakt) lényegének hasonlóságán, egymásnak való megfelelésén és harmóniáján alapuló modern univerzalizmus, olyan erős és jövőt meghatározó eszme, amely Kovács Attilát is tökéletesen áthatotta. Ez a modern univerzalizmus nem is csupán kiszivárog, hanem egyenesen sugárzik műveiből.

Az alábbi beszélgetést annak reményében folytattam a művésszel, hogy az általa vallott gondolatok megismerése közelebb vigyen bennünket felettébb különleges művészetének megértéséhez, és ezáltal a 20. századi izmusok (még tágabban: a művészet, mint olyan) megértéséhez.

KA: Munkáim megértésének legfőbb akadálya, hogy azt a gondolati módszert, amellyel alkotok, nem ismerik a nézők. Sőt, a szakemberek sem ismerik, nem tudják, hogyan gondolkodom. Legtöbbször félreértik és rosszul magyarázzák képeimet. Mert nem tudják "olvasni" őket. A műalkotásokat pedig ugyanúgy el kell "olvasni", akár egy verset vagy könyvet. Célszerű lenne úgy "olvasni", ahogyan az alkotó művész gondolkodott. Az impresszionista képeket pl. aszerint kell és érdemes "olvasni", hogy miért kék az árnyék, miért sárga a föld, (helyi színek és reflex színek elmélete) stb., mert aki ezt nem érti meg, az nem tudja "olvasni" őket. Gyakran tapasztalom, hogy gondolati módszerem megismerése után egészen más szemmel, hozzáértőn nézik képeimet. Ellenkező esetben viszont a legtöbb ember nem is tudja, hogy mivel találkozott.

A képi látás

GIOTTO-TÓL A KUBIZMUSIG



LP: Gondolom, hogy nem a képeid jelentéséről beszélsz, hanem szerkezetük olvashatóságáról.

KA: Természetesen, hiszen a szerkezet olvasata az elsődleges interpretáció. A jelentéstartományok és az esetleges asszociációk sokasága a másodlagos interpretációk körébe tartoznak.

LP: Képeiden négyzethálók vagy koordináta rendszerek és tömör fekete négyzetek, illetve tömör fekete körök láthatók. Hogyan kell értelmeznünk a hálószerkezetet, és hogyan az abban megjelenő formákat?

KA: 1967-ben rájöttem, hogy külön kell kezelnem a teret és külön a tömeget. Valamikor a 19. században a perspektívát föladták a művészek, azóta nem foglalkoznak a térrel. Azóta nem beszélnek a tér szerkezetéről, csupán a tömegekről (jóllehet műveik címében sokszor teret említenek). A művészet problémája így a tér (perspektíva) helyett a tömeg lett.

LP: A te művészetedben igazában nincs is szó tömegről.

KA: Tévedsz! Például a négyzet: kétdimenziós tömeg. Bármilyen furcsán hangzik, a négyzet egy lapos tömeg. Tudom, hogy a köznyelv másképp fogalmaz, mint a strukturális gondolkodás. Ha a négyzet harmadik kiterjedése: nulla, akkor egy definiált valóságban, mint kétdimenziós tömeg jelenik meg.

LP: Ez a te "lapos tömeged" másképp megfogalmazva: a forma. A szerkezet és a forma a művészeti alap kutatás lényeges kérdései.

KA: Pontosan. Tulajdonképpen ezekkel az alapkérdésekkel foglalkozom. Azzal, hogy honnan származik, miből ered a forma? Miért látok egy formát olyannak, amilyen? Mi befolyásolja a formát? Mi a

különbség a struktúra meg a forma között? Milyen strukturális fogalmak léteznek?

LP: Nálad miből ered a forma?

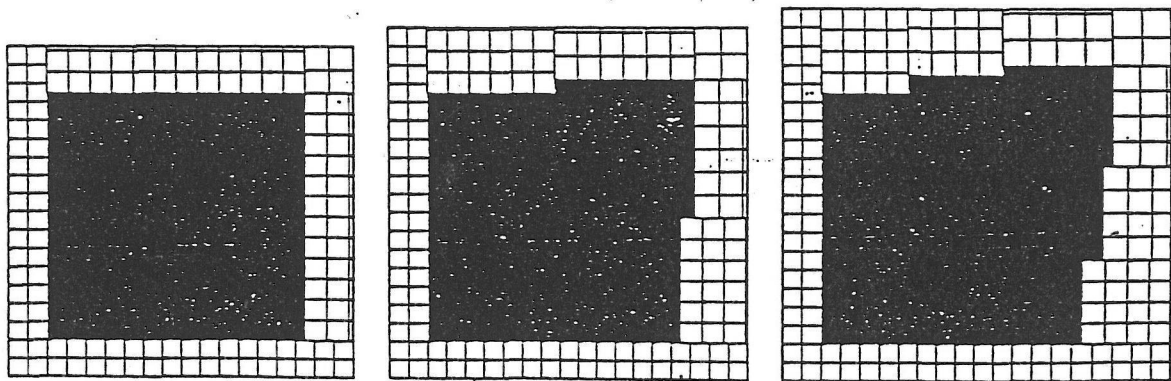
KA: Ezt a kérdést 1967-ben sikerült megválaszolnom. Az információk (paraméterek) halmazából alkotom meg a formát. Pontosabban: egy adott időmetszetben véletlenszerűen vagy tudatosan összenyalábolt információk (paraméterek) eredményeként hozom létre a formát. Nem valamilyen látható, készen vett formából csinállok másmi-lyen formát, hanem rájöttem arra, hogyan alkothatok újszerű formát a nem látható tulajdonságokból.

LP: Ezt teszik a realisták és az expresszionisták is. De említhet-ném a portréfestőket is, akik a lélek megmutatása által hasonlóan járnak el. Vagy talán az egész középkori művészetben a testek érzé-ki megjelenítése mögött nem valami láthatatlan tulajdonságot keres-tek? Mert ha igen, akkor az a kérdés, hogy ezekhez képest mennyi-ben újszerű az, amit te csinálsz?

KA: Az expresszionisták az indulatból eredeztetik a formát. Az ál-talad említett többi módszer is valamiféle költészettel alakítja forma-világát. Nem véletlenül mondták ezt (a 19. században) a művészet poézisének. Az általam kialakított módszer ezektől annyiban tér el, hogy én egzakt számokat rendelek a teret, tömeget (formát), és időt létrehozó, egyébként láthatatlan tulajdonságokhoz — pl. ilyen szá-mokkal megjeleníthető tulajdonság a "kiindulási pont", az "irány", a "kiterjedés", a "kroméma", stb. Így teszem lehetségessé, hogy a mennyiségek formákat eredményezzenek. Fontosnak tartom megje-gyezni azonban, hogy a legtöbb ember által túlságosan is száraznak, elvontnak tartott mennyiségek formái mégsem mentesek bizonyos ér-zelmektől, mert eleve olyan tulajdonságokat választok ki, amelyek ér-zelmileg megfelelnek nekem, pontosabban: amelyek hasonlatosak azokhoz az (érzelmi) egyensúlyokhoz, amelyekkel foglalkozni akarok.

LP: Ha jól értem, ez arra is magyarázat, hogy miképpen változik nálad a forma.

KA: Igen, abban a pillanatban, amikor pl. ugyanabból az egység-ből 10 helyett 12-től veszek: megváltozik a forma.

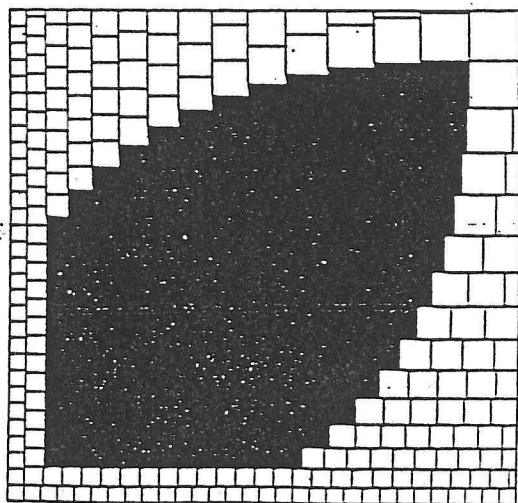
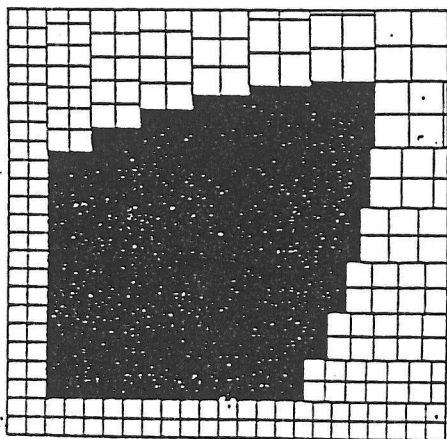
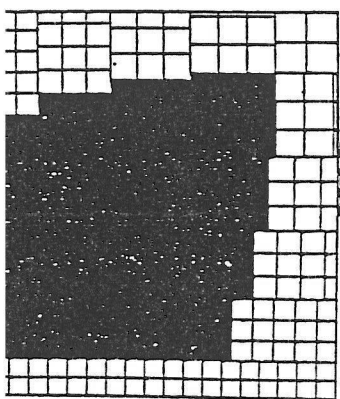
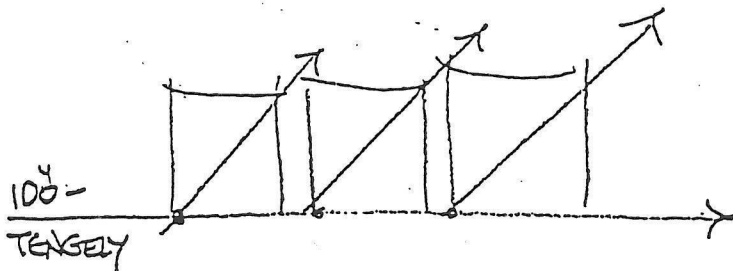


A mennyiségek változása a forma változásának oka. Mert a formának az a lényege, hogy különböző irányokban több vagy kevesebb, azaz: különböző mennyiségekből van összetéve. Persze ha csak annyit változtatok, hogy 10 helyett 12-~~őt~~ veszek ugyanabból az egységből, akkor az csak a forma nagyobbodását fogja eredményezni. De ha jóval bonyolultabb módon változtatom a mennyiségeket más mennyiségekké, akkor már minőségi formaváltozás is bekövetkezik. Ilyenkor a forma átalakul egy egészen más formává. Ezeket az átalakulásokat pedig felfűzhetem egy időtengelyre, amely viszont a struktúra része.

LP: Szerinted mi a különbség forma és struktúra között?

KA: "A" forma -látható; -azaz: tapasztalható, ellenben a struktúra csupán elgondolható. Miután elgondoltam egy mélystruktúrát ami szubvizuális, azaz fogalmi, ahhoz intuitíve számokat és kromémákat kötök, így a struktúra-szám-kroméma szintézise a látható forma (vizibilis). Ennek megfelelően meg kell különböztetnünk a képalkotás módszerét és az arról való beszéd, vagyis az "olvasás" módszerét. Most ez utóbbi szerint továbbhaladva mondhatjuk, hogy létezik struktúrája az üres térnek (síknak), és létezik struktúrája a formának. A forma belső szerkezete a pontból indul ki, az üres tér szerkezete pedig a (forma) maximális méretnek szab határt. Esetemben ez az a legnagyobb sík felület, amelyen dolgozni akarok vagy tudok.

A FORMA VÁLTOZTATÁSÁNAK ELVE
IDŐ-TENGELYRE FEFÜZVE

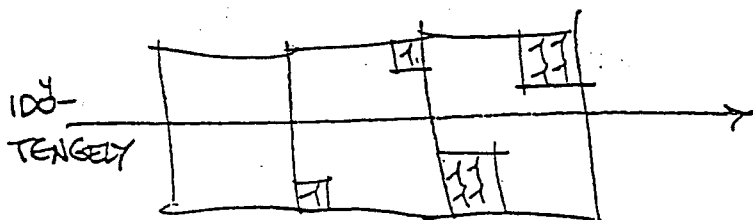


Vagyis a legkisebb, már látható kiterjedéstől az általam választott legnagyobb (pl. 2 x 2 méteres vagy 3 X 3 méteres) kiterjedésig nyújtanak lehetőséget struktúráim, hogy bennük (vagy rajtuk) a formák megjelenjenek. Az üres vonatkoztatási rendszerek lehetnek két- vagy három-dimenziósak, sőt több dimenziósak is. Például üres struktúra volt a középkorban a perspektíva, amelybe Raffaello belehelyezte az Athéni Iskolát. Amikor Raffaello megszerkesztett egy perspektívikus teret, az ugyanúgy egy üres szintaxis volt, mint az én üres szintaxisaim, amelyek tulajdonképpen lehetséges világok tiszta struktúrái. Van egy 72 képből álló sorozatom, amely a sík szerkezetének változásait mutatja, azaz: üres szintaxisokat.

LP: Ezek szerint az alábbi lehetőségekkel kell számoljunk képeiddel kapcsolatban: változatlan szerkezetben változó forma, változó szerkezetben változatlan forma, illetve változó szerkezetben változó forma.

KA: Ha változó a forma, akkor egy időtengelyt kell "fogalmaznom", amely mentén felfűzve az egyes fázisok elváltozásait bemutatnom.

A FORMA VÁLTOZTATÁSÁNAK ELVE
IDŐ-TENGELYRE FEFÜZVE



Az "egy pont helyével" foglalkozó sorozataimban a sík szerkezete változatlan, csupán a pont helye változik. Egyébként pedig úgy gondolom, hogy minden eredmény konstruktív módon jön létre. Vagy a jelentést kell megkonstruálni, vagy a szintaxist. A szürrealizmus esetében inkább a jelentést konstruálták meg, én a szintaxist "konstruálom". Mégsem szeretem, ha konstruktivistának tartanak, mivel nálam egészen másról van szó. Helyesebb lenne ezt generálásnak vagy szintetizálásnak nevezni.

LP: A konstruktivisták geometrikus elemekből alkotott szerkezetei ugyanúgy a jelentést célozták meg, mint később a szürrealisták. Hirtelen nem is tudom, hogy a szintaxis konstruálásával előttem ki foglalkozott:

KA: A nyelvezettel (szintaxissal) hozzám hasonló értelemben még nem foglalkozott korunk művészete. Konkrétan azzal nem foglalkoztak, hogy megkülönböztessék a tér (sík) szintaxisát a térben elhelyez-

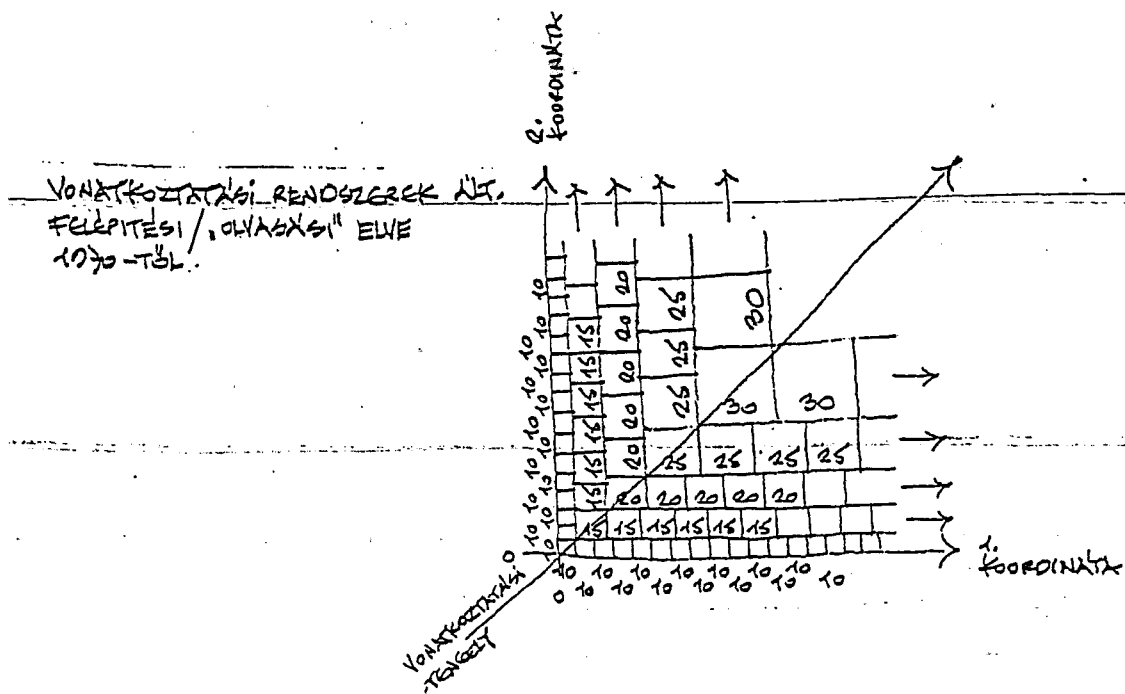
kedő tömegek (formák) szintaxisától, és a kettőt külön kezeljék elméletben is és gyakorlatban is, ahogyan én teszem. A konstrukció, mint művészeti fogalom mindeddig csupán arra vonatkozott, hogy a művész vett egy vonalzót, egy körzót és egy ceruzát, kigondolt valamit és azt megrajzolta, mint egy mérnök. Amit én csinállok, az szintézis, mert a nem-látható tulajdonságokat kapcsolom össze és azokkal generálok látható, érzéki képeket.

LP: Tehát nálad ezek a "nemlátható tulajdonságok" alkotják a poézist? Formatörténeti előzményként eszembe jut pl. a klasszicista művészet vonalrendje, vagy a 20. század elejéről Mondrian, aki hálós szerkezeteit világgépnek tekintette. Nálad is szó van valamilyen világgépről?

KA: Nincs, mert a 60-as évektől kezdve már nem lehetséges homogén világgépet fogalmazni. A statikus struktúrák érvénytelenek, a dinamikus struktúrák viszont olyan bonyolult belső tagozódással rendelkeznek, hogy alkotó részük jelentős hányada sohasem éri el egymást, így nincs is alkalmuk valamilyen összefüggő homogén világgépet alkotni. Túl vagyunk a homogén világgépek korszakán, most már csupán módszereket lehet megfogalmazni — illetve körvonalazódik valamilyen heterogén világgép megfogalmazásának lehetősége.

LP: "Világnézet" és "világgép": mintha különváltan létezne gondolkodásodban.

KA: Világnézete természetesen lehet az embernek, de az nem egyszerűsíthető le valamilyen homogén világgépre. A világnak nincsen egységesen látható képe. Léteznek ugyan különböző pontosságú világnézetek, amelyek fényében többé-kevésbé megértjük a világot, de ezekből csupán módszerekre következtethetünk, és nem alkothatunk segítségükkel magunknak a világról egységes képet.



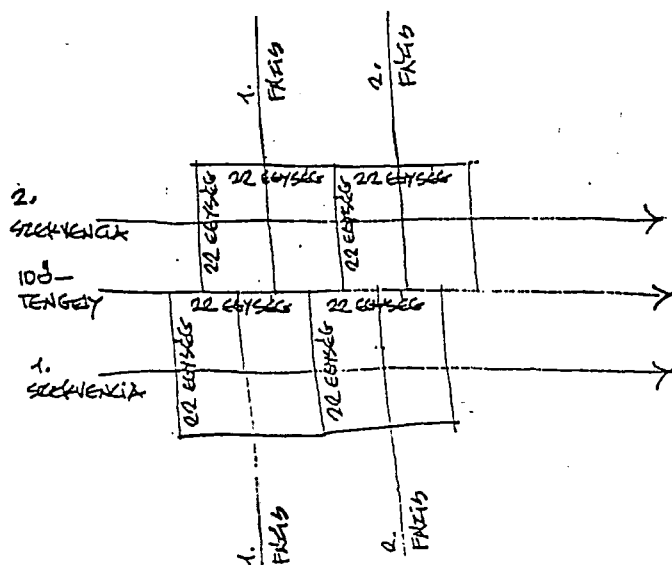
LP: Remélem, hogy velem együtt az olvasók is most már valamivel többet értenek a te különleges művészetedből. Azonban mielőtt megköszönném a beszélgetést, még egy utolsó kérdést szeretnék föltenni. Századunk legkiválóbb alkotói egy-egy találó mondatban foglalták össze, hogy szerintük mi a művészet célja vagy lényege. Paul Gauguin szerint: "A művészet absztrakció." Henri Matisse azt mondta: "A műalkotásban benne van saját abszolút jelentése." Georges Braque véleménye az volt, hogy: "Az érzékek deformálnak — az elme formál." Piet Mondrian kérdezett: "Nem konkrét logika a művészet?" Paul Klee szerint: "A cél az, hogy leleplezzük a láthatatlant." Szerinted mi a művészet célja?

KA: A művészet célja szerintem új formák megtalálása. Összehasonlíthatatlan munkák létrehozása, nem pedig az előttünk már megtalált formák ismételtetése vagy imitálása. ~~csak az új formák boldogít.~~

P3-AS PROGRAM 1970-73

1996.

C. MUNKÁK
"OLVASKS" ELVE

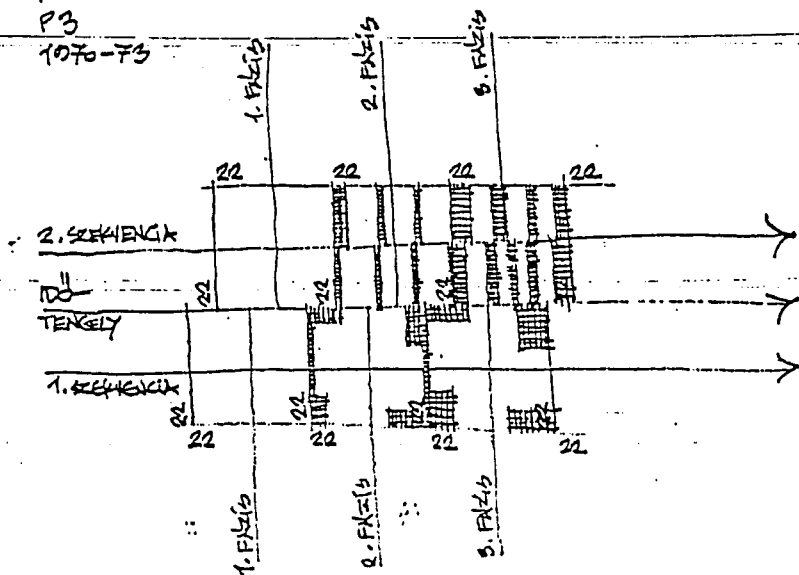


RÉSZLETESSEB "OLVASKS" ELV

PROGRAM

P3

1970-73



A kevés ugyanolyan élvezetet okozhat, mint a sok - és viszont !

Gál András munkái ürügyén

Az élvezetnek is végtelen formái lehetségesek. A sokféle végtelenségek egyik módja, sőt többeknek kedvenc tevékenysége, hogy a festéket, mint képlékeny anyagot kenik papírra, vászonra, ecsettel, festőkéssel, vagy valamilyen más eszközzel. A festészet ilyen egyszerű oknál fogva sohasem veszíti el aktualitását, és sohasem lesz okafogott. Mert az ember ujja tapintani kíván, a keze/karja mozogni/gesztikulálni kíván, a szeme látni/szemlélni, az agya pedig találékony szeretne lenni. Festőnek az olyan embert nevezzük: akinek valamilyen, kimerítően talán soha meg nem magyarázható, de az örök titkok talányos módján, sohasem szünő szerves kapcsolatban, egymástól elválaszthatatlanul folyamatosan működik az ujja - keze - szeme - agya.

A lélek működteti őket, mert szabadon szárnyalni szeretne, az érzelem fölemeli őket, a szellem kiragadja az anyagot önmagából, a biológiai gesztust a biológiából, az egész csuszpingolt kenceficét képpé, látvánnyá, látomássá, sőt anyagtalanná téve. Új valóság születik, ha a festő nem csak festő, hanem művész is. Ezt a fajta valóságot nevezzük képi valóságnak.

Integráltan, koordináltan, így mondják néhány évtizede, Neumann János és Jean Piaget kutatásai óta. Ime az örökmozgó, a perpetuum mobile. Tehát mégis létezik ! Ugy hívják : Festő.

A képi valóság is természetesen végtelen. Ha a szó végéről a -ság képzőt elhagyjuk, lesz világos a helyzet: a szóból megmarad a való, ami vizuális jelentésében is gyűjtőfogalom. Az emberek azonban nem olyanok, mint a jó öreg Immanuel Kant, akinek a magánvaló dolog volt a kedvence. Az emberek nem a magánvalót, hanem a "nekikvalót" szeretik. Az a kedvencük, ami az egyes festők szempontjából úgy neveztetik, hogy az én kedvencem: a nekem való dolog. Ugy gondolom, hogy ez az egyetlen, jól lehet a végtelenségig fejtegethető, de mégis épelméjű magyarázat arra, hogy miért lehet valaki a kevéssel éppugy megelégedve, mint a rettenetesen sokkal. Vagy miért érezheti

valaki úgy, hogy a rettenetesen sok neki még mindig kevés és fordítja minden erejét és idejét arra, hogy a még rettenetesen sokat is szaporítsa. Az embereknek abban a csoportjában, akik a keveset is végtelenül soknak érzik, az egyik kis alcsoport a monokróm festők csoportja. Ők az egyetlen szín szűk skáláján / kiterjedésén belül érzik megkülönböztethetően és kifinomultan a végtelenséget. Különleges érzékenységük.

Gál András még fiatal, ennek ellenére viszonylag hosszú változást / fejlődést tudhat maga mögött. Már első főiskolai éveiben eljutott a redukált palettáig, úgy is fogalmazhatnám, a többszínűen megkülönböztetett egyszínűségig, a viszonylag polikróm monokrómiáig. Azután tovább kísérletezve eljutott a tiszta egyszínűségig, majd onnan is tovább lépett - szenvedélyesen.

Úkapja az a belga Victor Servranckx, aki a 20. századi nyugati kultúra első monokróm képét festette, egy majdnem négyzetes, kisebb méretű vásznat világos közepszürkére, 1924-ben. A munkát a stuttgarti Staatgalerie őrzi. Feltűnő, hogy piros szabványbetűkkel van a kép, annak jobb alsó sarkában aláírva. Ez ugyan ellentmondani látszik a monokromitásra törekvő koncepciónak, mégsem von le semmit szememben a szándék eredetiségéből.

Valamivel korábban, 1921-ben Rodcsenko három monokróm képpel, egy tiszta vörössel, egy tiszta sárgával és egy tiszta kékkel bejelentette, hogy eljutott a festészet végéig, illetve annak haláláig. A három összetartozó kép a moszkvai Rodcsenko - Stepanova archívumban található. Rippl-Rónai József 1890-ben mondta először: egy kép legyen egyszínű, fekete, szürke, ilyen vagy olyan színű- és nekifogott fekete képei festésének. A korábbi századok freskó festői a sok színes-freskó között elkülönítetten egy-egy szürke alakot is festettek: grisaille, az iparművészetben camaïeu a műfaj neve. A gótikus oltárok színes táblaképei között is találhatunk csak szürkéket.

Mindig minden korban élvezték a sokszínűség között nemcsak az egyszínűt, hanem még a szürkét és a fekete-fehéret is. Így bevallottan, vagy bevallatlanul, de egyidejűleg izgatott minden korban alkalmasint majdnem mindenkit az egyszínűség is, meg a sokszínűség is.

Budapest, 1996.09.12.

Kovács Attila

Előbb-utóbb kölcsönhatásba kerülnek egymással

Az idők folyamán képi világunknak két területe bontakozott ki: az egyik a *képzőművészet*, a másik a *leképzőművészet*. Az elsőhöz két-, a másodikhoz három összetevő részvétele szükséges.

A *képzőművészet*: a logika és a személyes érzékenység kölcsönhatásának eredménye.

A *leképzőművészet*: a logika, a tárgy, és a személyes érzékenység közötti kölcsönhatások eredménye.

A fejlődést mindig, de főképp a 20. században a kutató/találó művészek alakítják — a fenti két-, lényegében különböző kölcsönhatásra vonatkozó eredményeikkel. Mivel a képalkotó művész bármit is érezzen, gondoljon vagy "filozófáljon", tevékenysége csakis képalkotó képzeletének működése szempontjából érdekes. Egyértelműen kijelenthetjük, hogy kutatási tevékenysége nem más, mint a vizualitás, pontosabban a vizuális szintaxist felépítő összetevők kölcsönhatásának vizsgálata. A mindenkori modernitás ezért valójában nem más, mint a kölcsönhatások vizsgálata, azaz a forma eredetének vizsgálata. A művészet tehát szintaxis. Az új művészet: új szintaxis. Az összes többi pedig tetszőleges járulékokkal való foglalkozás azonban nem művészeti, nem vizuális kérdés. Új szintaxisok megteremtése ezért az új kölcsönhatások feltárásával, illetve az új, mesterséges szintézisekben lehetséges kölcsönhatások megfogalmazásával azonos.

Az 1967/1968/1969-ben írt szövegeimben* az alábbi kölcsönhatásokat sikerült megfogalmaznom.

A vonatkoztatási rendszert meghatározó adatok/paraméterek alapján:

1./ Egy bizonyos vonatkoztatási rendszer jellegét/felépítését a választott paraméterek kölcsönhatása határozza meg.

A formát eredményező általános kölcsönhatás a struktúra és egy nem tetszőleges vonatkoztatási rendszer között jön létre..

2./ Egy képi formát, mint jelenséget csakis azzal a bizonyos vonatkoztatási rendszerrel való kölcsönhatásában értelmezhetjük/interpretálhatjuk, amelyikben az, mint struktúra megfogalmazódott.

A struktúra és a vonatkoztatási rendszer részei között működő kölcsönhatások.

A hellyel/pozícióval kapcsolatban:

3./ Egy bizonyos struktúra megjelenő formája a vonatkoztatási rendszer felépítése/jellege és a struktúrának abban elfoglalt helye/pozíciója között létrejövő kölcsönhatás eredménye.

Az idővel, a szekvencia fázisával kapcsolatban:

4./ Egy bizonyos struktúra megjelenő idő-formája a vonatkoztatási rendszer felépítése/jellege és az abban elhelyezett változásokat meghatározó idő-adatok (idő-tengely, fázis-sebesség) kölcsönhatásának eredménye.

(Szóhasználatomban a struktúra szub-vizuális és paraméterek segítségével megfogalmazott, a forma pedig vizuális, látható.)

Budapest, 1996.09.16.

Kovács Attila

* K.A.: Az átalakuló plasztikusság manifesztuma, 1967.

K.A.: Az esztétikai tér, 1968.

K.A.: Az átalakuló plasztikusságról, 1969.

Egy meg egy

Beszélgetés Kovács Attilával

a kölni Erzbischöfliches Diözesanmuseum-ban 1998. június 27-én.

Stefan Kraus: Véges vagy végtelen a munkáidban megfogalmazott képi tér ?

Kovács Attila: Léteznek irracionális és racionális strukturák.

Az irracionális strukturák végtelenek. A racionális strukturák végesek - ezek racionális számok összeadásának módszerével hozhatók létre. Az összeadást természetesen mégis vég nélkül folytathatom. Én így fogalmazom meg munkáimat.

SK: A falra akasztott kép mint tárgy azonban véges.

KA: Igen. Konceptuálisan is és az egyes képek is.

SK: Részt, kivágást, kiszabott részt látunk ?

KA: Tulajdonképpen nem részt, nem kivágást látunk, hanem apró, számszerű kiterjedések összeadásával egységgé szervezett képi alakzatot, azaz képi teret. Ez a képi tér azért véges tér, mert abbahagytam az összeadást, viszont azért végtelen, mert elvileg anélkül, hogy abbahagynám az összeadást időben vég nélkül tovább bővíthetem a képi tér kiterjedését - képi képzeitem megjelenítését, képalkotó fantáziám működésének megfelelően.

Ezért állítom, hogy koncepcióm az összeadásra, az addícióra, nem pedig az osztás elvére épül. Az összeadás mint módszer azt jelenti, hogy munkámat egy repertoár megfogalmazásával kezdem. Látható távolságokat, kiterjedéseket számszerűen határozok meg. /A nem-számszerű kiterjedések geometrikusak, a számszerű kiterjedések pedig metrikusak./ Korábbi szövegeimben tk. a számszerű kiterjedéseket neveztem struktémáknak. E struktémák összeadásával, különböző kombinációival szervezem meg munkáim képi strukturáit, azok képi terét.

Az ember lelki-szellemi tevékenysége éppen úgy mint a természet folyamatai strukturák kialakításában, azaz ideák megfogalmazásában nyilvánul meg. Mindez két területen:

a/ absztrakt potencialitásként, azaz idea-ként leledzik:

- művészeti kategóriaként imaginárius -
geometrikus, metrikus, topologikus, stb.,
- művészeti kifejezésként generatív,
- tudományos kategóriaként tudományelméleti,
- tudományos kifejezésként logikai, matematikai, szimbolikus.

b/ konkrét valósággá válik, és élő vagy élettelen természetként létezik:

- művészeti kategóriaként leképező -
perspektivikus, axonometrikus, anamorfikus, stb.,
- művészeti kifejezésként figurális vagy nem-figurális,
- tudományos kategóriaként természettudományi,
- tudományos kifejezésként leíró.

Festőként figyelmünk vagy az ideákra irányul vagy a látható, konkrét valóságra.

Ha az ideákkal, a strukturákkal, azok örök érvényességeivel, ill. lehetséges törvényszerűségeivel, vagy azok rendszerező kibővítésével foglalkozunk, akkor elsődleges elvekkel foglalkozunk.

Ha kinyitjuk szemünket és akár az élő, akár az élettelen természetet szemléljük, nem teszünk mást, mint az ideák strukturái szerint valósággá váló tárgyi világot egy bizonyos perspektivikus pozícióból szemléljük és perspektivikus leképezés segítségével képi formákká alakítjuk. A világ tárgyai ekkor bizonyos módon részben láthatóak, részben elfedik, elmetszik, eltakarják egymást. Ezért azok síkra leképezett képei is egymást metszik, egymást kölcsönösen felosztják. Mindez természetesen egy másik pillanatban már másképpen látszik, másképpen alakul, hiszen a tárgyak is változtatják téri helyüket és mi is a megfigyelő pozíciónkat. A tárgyak perspektivikus képei természetesen másképpen metszik egymást, kölcsönösen másképpen osztják egymást. A tárgyak ilyen módon leképezett összességét nevezzük reneszánsz-elvű látszati képnek.

A kölcsönös felosztást geometriailag vagy matematikailag az osztás elvével tudjuk megközelíteni, értelmezni.

Festészeti szempontból összefoglalva azt mondhatjuk, hogy

a/ ha az ideák a generatív művészetben manifesztálódnak, akkor ennek módszere: az összeadás elve;

~~b/ ha az ideák először természetként manifesztálódnak, majd~~
azután érzékelésünkön-gondolkodásunkkon keresztül még egyszer megjelennek a leképező művészetben, akkor művészeti megfogalmazásuk módszere: az osztás elve.

Művészként az a feladatom, hogy vagy az ideákból teremtsék új formát, új képet, vagy az, hogy a természeti formákból alakítsak ki új képi formát.

SK: Te számszerű viszonyokkal definiárod művészeted alapját, ahogyan ezt a természettudományos kutatásban szokták, és mégis vizuális meglepetéseket okozol magadnak.

KA: Új képi ideák születésénél természetesen. Egy hosszabb szekvencia esetében, ha már három vagy négy képpel elkészültem, tudom, milyenek lesznek a következők. Ettől kezdve nem érnek különösebb meglepetések.

SK: Mennyire érdekel akkor még a kivitelezés ?

KA: Ha munkáimnak bizonyos fajtájából 30-at vagy 50-et megvalósítottam, az az érzésem, áttekinthetetlen halmazban vagyok. Ekkor úgy érzem, legalább 200-300 darabot szeretnék elkészíteni ezekből a képekből. A munkák értelmezése és látványa ~~visszont~~^{akkor} mindenképpen meghaladná felfogóképességemet: úgy is mint emlékezés, úgy is mint mozgásként felfogott távolság /pl. a kiállítóteremben/. Ez egy olyan ideális állapot, ami eddig nem következett be.

SK: Képeiden nem fedezhetjük fel személyes kézjegyed. Mégis láthatjuk, milyen igényesen készited őket. Milyen fontos számodra a "készítés folyamata", tehát nem a koncepció, nem a végeredmény, hanem a kép elkészítése, azaz a felület előkészítése, ~~azaz a felület előkészítése~~, a festék felhordása, a festés maga.

KA: Nagyon szívesen csinálom mindezt.

SK: Milyen fontossága van ennek ?

KA: Legalább kilencven százalék, vagy száz százalék. Munkáim egyrészt kedvből, másrészt gondolkodásomból fakadnak. Amikor dolgozom, nyugodtan tudok gondolkodni.

SK: Ez azt jelenti, hogy munka közben "kedv" és "gondolkodás" találkoznak.

KA: Igen, mert ezek egymástól függetlenül, de egyidejűleg zajló folyamatok bennem.

~~Katherina Winnekes: Te valami másra gondolsz festés közben, nem arra, amit csinálsz ?~~

KA: A munkáimhoz szükséges figyelem más mint a hétköznapien értett gondolkodás.

SK: Alkotómunkád nagyon egyenletes ritmust igényel. Alárendeled magadat a strukturának és így a struktúra részévé válsz ?

KA: Nem, hanem a strukturák belőllem következnek. Először is én vagyok a fontos, csak azután jöhet a kép. Először önmagam rendezésével foglalkozom, hogy megteremtsem a festés előfeltételét. Ezért állithatom, hogy a strukturák következmények.

K: Miért nem bízol meg másokat képeid kivitelezésével ?

A: Mert senki nem tudja ugyanugy megcsinálni. Valószínűleg több embert meg lehetne tanítani a kivitelezéshez szükséges ismeretekre, azonban a második vagy harmadik kép után bizonyosan mindenki abba hagyná, nem csinálná tovább, mert nem belőle fakadna.

K: Miről van tehát szó ? A "kedv" és a "gondolkodás" egyidejűségéről, avagy függőségről ? A rendezett gondolkodás előfeltétele az egyenletes kivitelezés ?

A: Ha nyugtalan vagyok, nem vagyok képes a nyugodt gondolkodásra. Ha nyugtalan vagyok, expresszionistává válok.

K: Mi vagy te egy expresszionistához képest ?

A: Nyugodt. Nem temperamentum nélküli, hanem nyugodt. Nagy a különbség. Nagyon lényeges különbség, hogy expresszív természetű vagyok-e, avagy többé kevésbé rendezni tudom-e belső világot. Értelmezni annyit jelent, mint szubjektivitásom indulatai nélkül végiggondolni tudni valamit, különben az eredmény nem más, mint egy vélemény.

K: A kép kivitelezése nem jelenti a szubjektivitás kiszűrését is ?

A: Nem, mert szívesen dolgozom.

K: Ez azt jelenti, hogy a feltétlen szubjektivitás egy olyan művet eredményez, amely látszólag semmilyen szubjektív elemet nem tartalmaz.

A: Így igaz.

W: Miként határozod meg képeid formáját ?

A: Ha valamit meg szeretnék mutatni, akkor írok egy megfelelő programot. Ebből következik a képek formája. Ezek kiterjedését megnagyíthatom oly módon, hogy megszorozom azokat pl. kétszer vagy négyszer. Tehát mindig racionális, azaz pozitív egész számmal. Ekkor másfajta minőséget kapunk. Lényeges különbség, ha kétszer kétméteres képet nézek, vagy ha negyvenszer negyven centiméteres képet nézek.

W: Függ a kép mérete annak körülményeitől vagy környezetétől ?

A: Természetesen. Azt gondolom, hogy képeimet tetszőlegesen nagyíthatom. Eközben változatlan marad racionális minőségük, viszont nagyságuk változtatásával megváltozik vizuális minőségük is. A nagyméretű kép más dinamikával rendelkezik, mint valamely kisebb méretű. Mindez persze viszonylagos az ember méretéhez képest.

SK: Képeid szemléleti módja abból áll, ahogyan te a múltban művészi nyelvezetedet megszervezted.

KA: Igen. Azonban nem annyira a "beszédet", hanem inkább magát a nyelvezetet.

SK: Miként ?

KA: Azt nevezzük kulturának, amit nem természetnek hívunk. A művészet a kultúra egy része, mégpedig a szemünkkel kapcsolatos része. Ha közölni szeretnénk valamit, szükségünk van valamilyen kulturális technikára. Ez az eszközök bizonyos meghatározott körben található racionális rendje. Azután eldönthetjük, mivel szeretnénk foglalkozni, ha a világot és a róla való gondolkodást valamiképpen egységként ragadjuk meg, természetesen a kulturális technikák bizonyos körében és bizonyos társadalomban. Ebből következik fogalmazásunk módja. Ha pl. perspektivikusan tekintjük a világot, vagy ha a dolgok szimbolikus értékeit tekintjük. A kubizmus óta másként gondolkodunk a világ strukturáiról mint előtte. Valahogy ebből következik a 20. század gondolkodásmódja, amit konkrét paraméterekkel lehet meghatározni.

Én mindig konkrét helyek meghatározásából indulok ki, ezután megformálom a szükséges távolságokat és meghatározom e távolságok tagolásait.

KW: Grammatikus vagy ?

KA: Igen. A nyelv tulajdonképpen csak nyelvtan.

SK: A kölni telefonkönyvben "szintaktikus" olvasható.

KA: A legtöbb amit a kultúrában találhatunk, az nem jöhet létre a természet formálódásai által. Az ember tevékenysége teremti meg a kulturális javakat azáltal, hogy a természetről eltérően gondolkodik a strukturák természetéről és ugyanezeket a tulajdonságokat más módon rendezi. Mindegy, mennyi ideig transzmutálódott a természet, egy ceruzahegyező, ami pl. itt van az asztalon, nem ezen az úton jött létre. Egyetlen tárgy sem jön így létre. A ceruzahegyező az emberi szellem szintetikus gondolkodása segítségével létrehozott eredmény. ~~A dolgok elemzésekor megállapíthatom, hogy bizonyos tulajdonságokat találok és ezeket nem úgy rendezem, mint ahogyan a természet azokat rendezi.~~

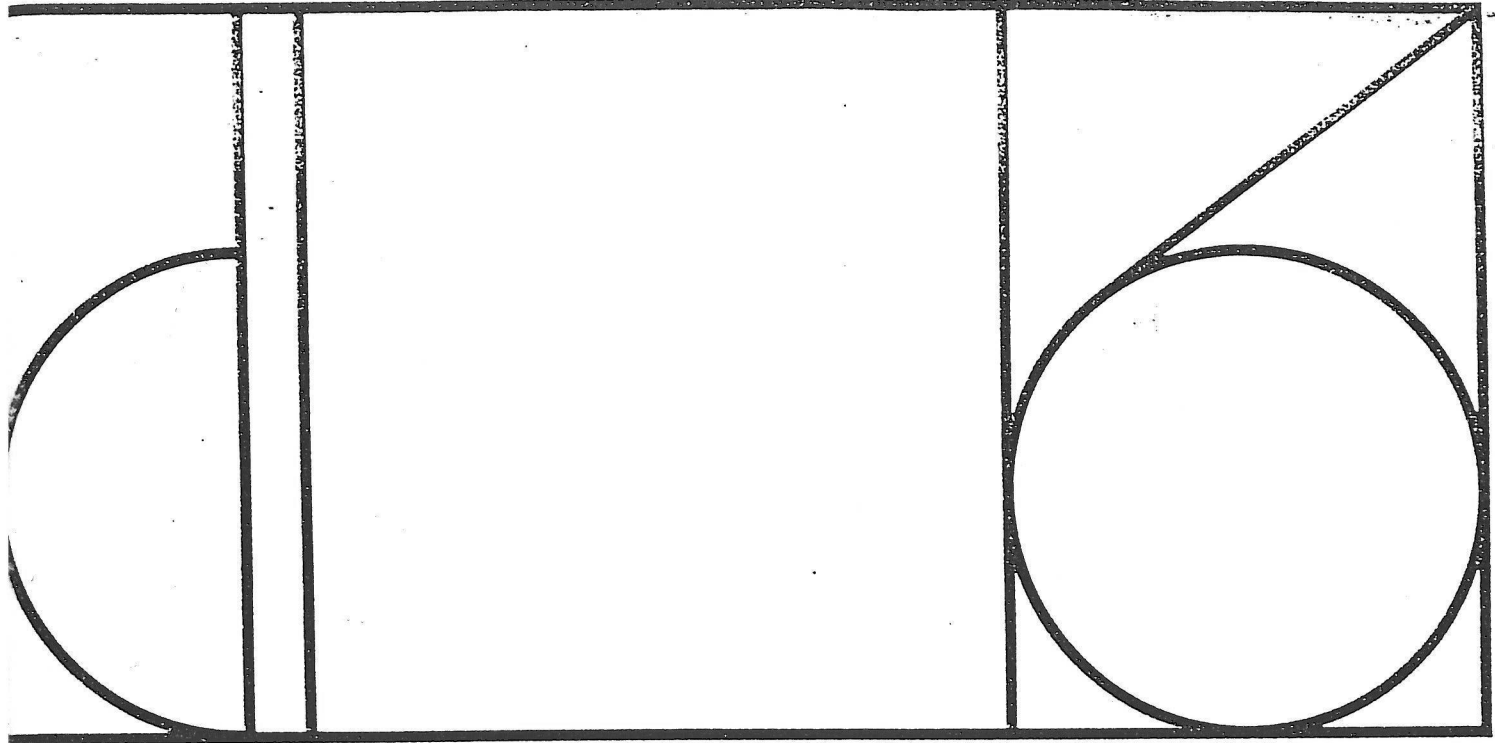
KW: Milyen céllal ?

KA: ~~Cél nélkül, eltekintve attól, hogy mindazzal szívesen vagyok együtt, amit létrehoztam. Láthatót azért hozunk létre, mert szívesen nézünk. Ha az eredmény jót tesz a szememnek, akkor véglegesítem azt. Szívesen gondolom azt, szívesen érzem azt,~~

szívesen látom azt, szívesen hallom azt ... Ha szívesen hallgatjuk a szél zugását, kimegyünk az erdőbe a szél zugását hallgatni.

SK: Közelebb vannak képeid a szél zugásához, mint a ceruzahegyezőhöz ?

KA: Természetesen a ceruzahegyezőhöz, de csak létrehozási módszerükben, nem pedig azok érzékelésében. Érzékelésük szempontjából azzal rokonok, amit Te szeretsz. Azt viszont én nem tudom megmondani.

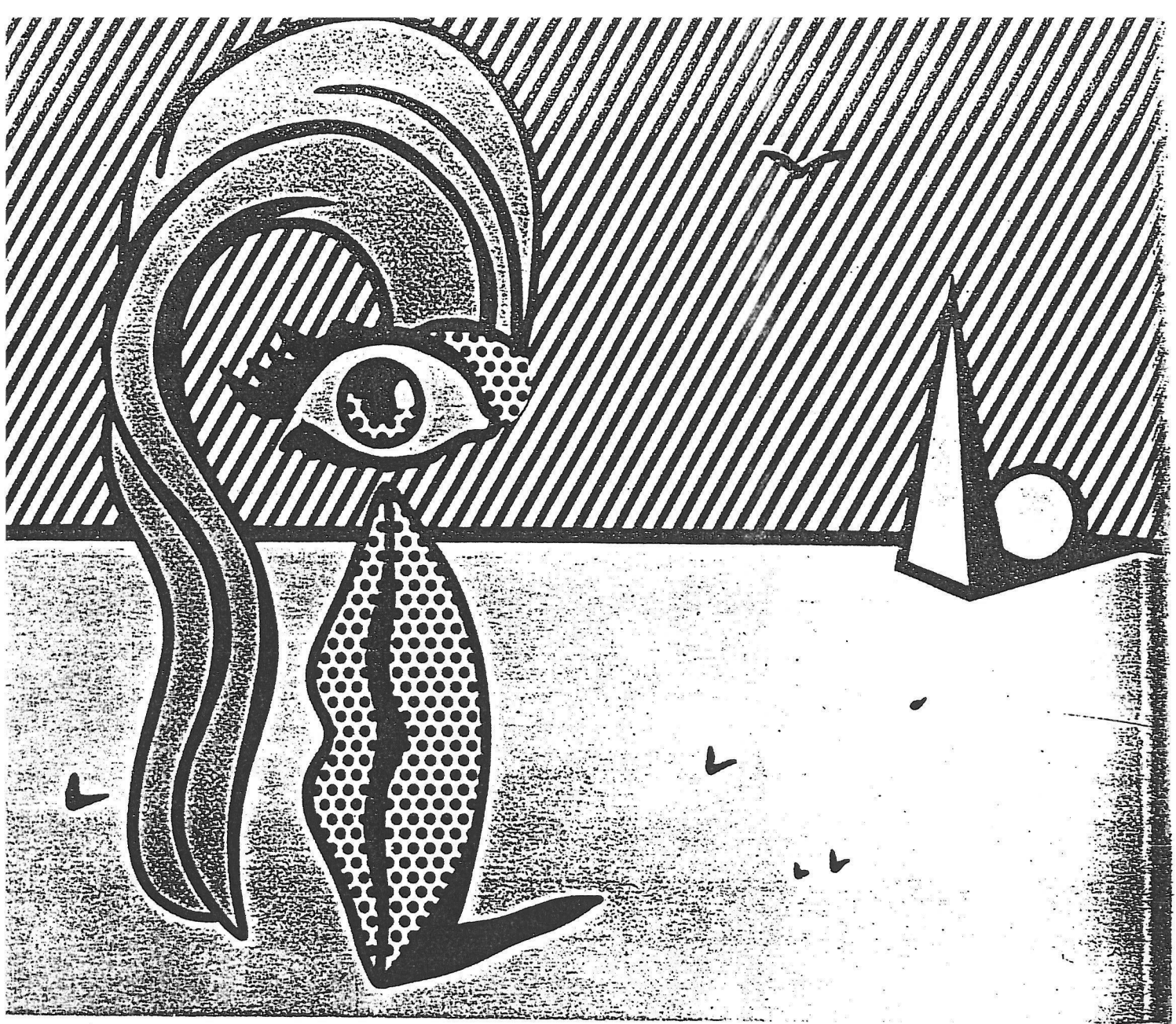


documenta 6

Kassel

malerei, plastik, video
fotografie, film, performance
zeichnungen, bücher
utopisches design

sonderheft
der informationen

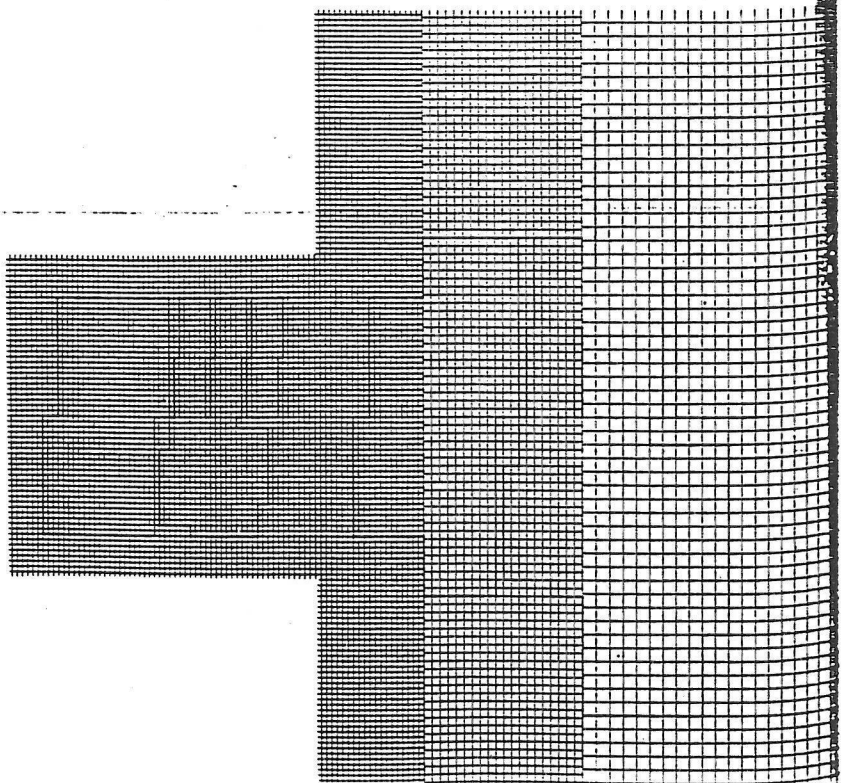


Roy Lichtenstein, Mädchen mit Trylon und Perisphäre, 1977

Attila Kovács, „Sequenzielles Datenfeld pl 3-3ab-1973-77“

nicht auf naive, auf unvermittelte Weise betreiben, sondern reflektiert; daß sie — mit anderen Worten — der Fülle gegebener malerischer Techniken a priori mit einem gewissen Mißtrauen begegnen; daß sie diese in Frage stellen, gewissermaßen „hinterfragen“ und ausdrücklich und einsehbar als von ihnen malerisch problematisierte benutzen.

Verschieden wie ihre Blickwinkel sind ihre künstlerischen Strategien. Während Malcolm Morley und Frank Stella sämtliche Brücken hinter sich abgebrochen zu haben scheinen — „desperate paintings“ soll Greenberg Frank Stellas neue Bilder genannt haben —, findet Louis Cane durch seinen quasi „zerstörerischen Akt“ innerhalb seines künstlerischen Vorgehens einen überraschenden und eindrucksvollen Neubeginn. Während Francis Bacon an seinem individuellen Dasein als Künstler die kollektive Situation der Menschen auskristallisiert und den Protagonisten seiner Bilder gewissermaßen im Bild auflöst (auslaufen läßt), entdeckt Markus Lüpertz in angeblich verbrauchten Bildfiguren das geeignete Material, ursprüngliche Wirkkräfte der Malerei neuerlich zu mobilisieren. Während Raimund Girke sein unbestreitbar expressionistisches Ausdruckswollen in kühle, „reine“ Bilder überführt, die sich jeder vorschnellen Vereinnahmung strikt verweigern, aktiviert Hans Peter Reuter abstrakte „Bau-



TRENDS IN GEOMETRIC ABSTRACT ART

**IFT FROM THE RIKLIS COLLECTION OF McCrORY CORPORATION
AND WORKS FROM THE TEL AVIV MUSEUM COLLECTION**

THE TEL AVIV MUSEUM

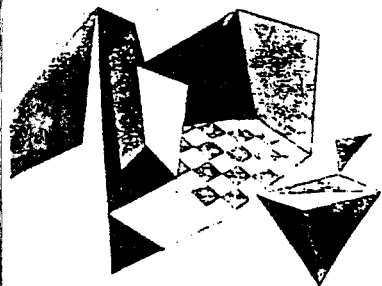
JOHN KELLY
1923, Newburgh, New York
in New York

panels, Blue with White Bar,

canvas
275

KELPE
1902, Minden, Germany
in Austin, Texas

led, 1937-1938
colour
27.5



JP KING
1934, Kheredine, Tunisia
in London

t, 1970
inimum
27x107

KLEE
1879, Münchenbuchsee,
erland
1940, Muralto, Locarno

as Distanziert, 1932
urs from a Distance)
cardboard
43.1
and Ayala Zacks Collection
anent loan from the Art Gallery of
io, Toronto

KOGAN
1887, Vitebsk, Russia
1942, Leningrad

gn I, 1920
che and pencil on paper
16

gn IV, 1920
che and pencil on paper
17

JIRI KOLAR
Born 1914, Protivin, Czechoslovakia
Lives in Paris

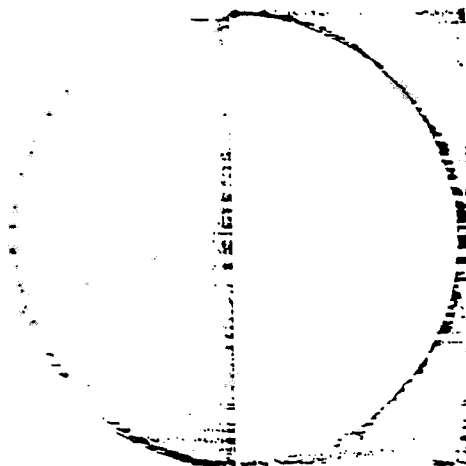
147
Triangle, 1967
Collage on cardboard
97x66

148
Tribunal dans l'Embarras, 1968
(Tribunal in Confusion)
Collage
30x46.5

149
Untitled, 1970
Cut-up postcard collage
37.5x28

ROB VAN KONINGSBRUGGEN
Born 1948, The Hague, Netherlands
Lives in Amsterdam

150
Untitled, 1974
Acrylic on canvas
130x130



SHLOMO KOREN
Born 1932, Cologne
Lives in Amsterdam

151
Untitled, 1971
Mixed media drawing
66x101.5

152
Pictures from an Exhibition, 1972
Gouache, ink, collage
65x99

153
Balance, 1972
Aluminium and wire
45x82.5x20

154
Balance 2: Hovering Beam, 1972
Aluminium and wire
35.5x100x35

155
Untitled, 1973
(Strip of steel leans upon 2 walls)
Drawing and collage
66.5x102

156
Wall Piece, 1973
Collage and drawing
98.8x64

ATTILA KOVACS
Born 1938, Budapest
Lives in Cologne

157
Coordination 3/4E, 1970-1973
Acrylic, pencil, canvas on wood
96x60

158
Transformation of a Circle
Synthesis 2 and 5, 1973
India ink on graph paper
45x45

WERNER KRIEGLSTEIN
Born 1937, Obersekerschan, Bohemia
Lives in Marburg, West Germany

159
Cylinder XI, 1968
Transparent polished Plexiglas
Height: 28.5; diameter: 10

JAN KUBICEK
Born 1927, Kolin, Czechoslovakia
Lives in Prague

160
Division of the Square in Positive
and Negative (16 paintings), 1970
Acrylic on canvas
70x70 each

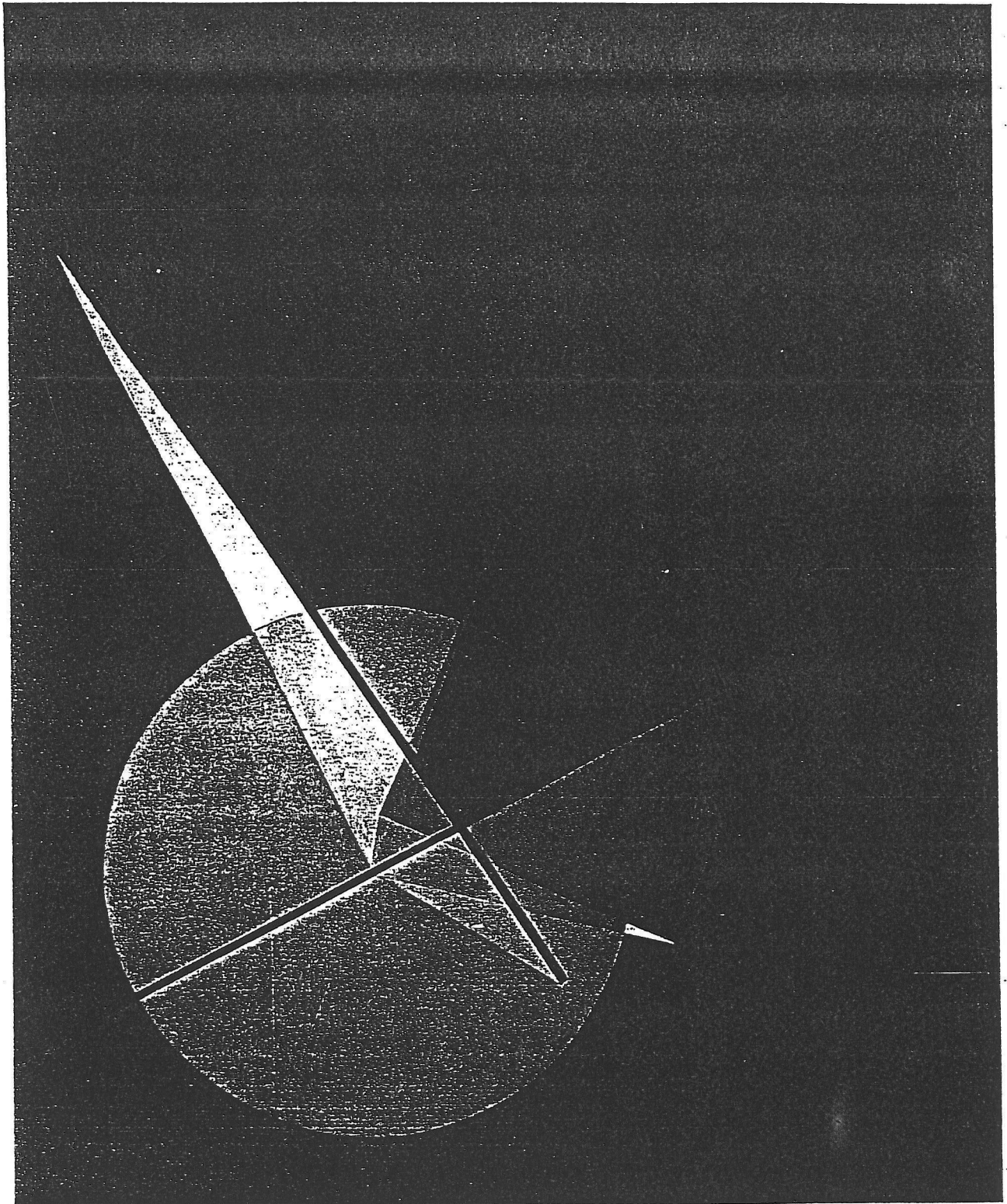
161
Principle Z in the Square, 1972
Plexiglas, white and black
60x60x2.5

MICHAEL LARIONOW
Born 1881, Triaspol, Bessarabia
Died 1964, Fontenay-aux-Roses, France

162
Landscape with Pine Trees
Watercolour on paper
27.9x45.7
Collection Tel Aviv Museum
Bequest of the Boris and Alexandra
Pregel Collection

CONSTRUCTIVISM

AND THE GEOMETRIC TRADITION



Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York	October 14-November 25, 1979
Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, Texas	January 16-February 24, 1980
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California	March 14-April 27, 1980
La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California	May 23-July 8, 1980
Seattle Art Museum, Seattle, Washington	July 30-September 14, 1980
Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania	October 30, 1980-January 4, 1981
William Rockhill Nelson Gallery and Atkins Museum of Fine Arts, Kansas City, Missouri	January 23-March 15, 1981
The Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan	April 22-June 1, 1981
Milwaukee Art Center, Milwaukee, Wisconsin	July 14-August 26, 1981

Copyright © 1979 McCrory Corporation, New York

All rights reserved

Library of Congress Cataloging in Publication Data

McCrory Corporation.

Constructivism and the geometric tradition.

Exhibition held at the Albright-Knox Art Gallery,
Oct. 14-Nov. 25, 1979.

1. Constructivism (Art)—Exhibitions.

2. Art, Modern—20th century—Exhibitions.

3. McCrory Corporation—Art collections—Exhibitions.

I. Rotzler, Willy. II. Albright-Knox Art Gallery.

N6494.C64M32 1979 709'.04 79-20038

ISBN 0-914782-27-4

Cover: László Moholy-Nagy, *Der gelbe Kreis (Yellow Circle)*, 1921.

Oil wash on canvas, 53½ x 45¼"

Ivan Kliunkov (Kliun)

1878 Moscow, Russia — 1942 Moscow, USSR

Studied in Kiev, Moscow and Warsaw. Befriended Malevich during their Cubist period and took part in all phases of the development of Russian avant-garde art. Especially interested in Futurism. In 1915, Malevich's *Suprematist Manifesto* appeared; that same year Kliun published a small treatise on sculpture which allied him with the Suprematists. Kliun's subsequent oeuvre shows his affinity to Suprematism, but soon his more lyrical sensibility forced him to oppose this movement's rigid doctrines. Creating his own brand of Suprematism, he worked within its general tenets for most of the 1920s. He taught at *Vkhutemas* and *Inchuk*.

91. Suprematist Construction, 1920

gouache and watercolor on cardboard, 13½ x 10½" (ill. p. 30)

92. Composition, 1920

watercolor on paper, 11½ x 7½"

93. Suprematisme, 1916

oil on wood, 10 x 14½" (ill. p. 22)

Gustav Kluzis

1895 near Riga, Latvia — 1944 disappeared

To Moscow in 1918 as an infantryman; worked in regiment workshop and then at *Vkhutemas*. Interested in poster, typographical and architectural design as well as photomontage and painting and was particularly influenced in these activities by Lissitzky. Contributed to several international exhibitions during the twenties and thirties.

94. Suprematist Architectural Composition, c. 1918-20

lithograph mounted on cardboard, 9 x 6½"

Rob van Koningsbruggen

1948 The Hague, The Netherlands

Studied at the Royal Academy of Visual Arts, The Hague, in 1968 and at the Vrije Academy, The Hague, 1969-72. Accidental elements are brought together in his work in a predetermined compositional structure. Pictures usually consist of two or more sections containing simple triangular or circular shapes, outlines of which are intentionally smudged by the movement of one of the canvases over the other while the paint is still wet. The unpredictable result is of central importance to his aesthetic.

95. Untitled, 1974

acrylic on canvas, 51½ x 51½"

Attila Kovacs

1938 Budapest, Hungary

Studied at the School for Applied Arts in Budapest (1958-62) and at the Stuttgart Academy (1965-69). Issued in 1967 his manifesto of "transmutative plasticity," describing his attempts to artistically integrate sensuality and logic. Influenced by Biederman and Moholy-Nagy, among others, but also by cybernetics. Lives in Cologne.

96. Coordination ¼ E, 1970-73

acrylic, pencil, canvas on wood, 37½ x 23½"

Ivan Kudriachov

1896 — 1972 USSR

Entered the School of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, 1913 and later worked in the workshop of Malevich. Kudriachov's most important project was the Suprematist design for the decoration of the Municipal Theater in Orenburg, begun in 1919. Upon his return to Moscow he became a member of OST (Society of Easel Painters) and exhibited extensively in the USSR as well as in Europe.

97. Suprematist Composition, 1919

pencil and watercolor on paper, 11½ x 9½" (ill. p. 26)

98. Suprematist Composition, 1921

gouache on wrapping paper, 9½ x 8½"

99. Suprematist Composition, 1923

pencil on paper, 8½ x 5½"

František Kupka

1871 Opocno, Czechoslovakia — 1957 Puteaux, France

He studied art in Prague, 1887-91 and in Vienna from 1891 to 1894 when he went to Paris. Settled in 1906 in Puteaux where he participated in *Section d'or* meetings with the Duchamp brothers. Kupka's intensive research into the properties and relationships of colors, forms and light culminated in 1910 in his first totally abstract works, thus establishing him as one of the founders of abstract art together with Kandinsky and Malevich. The two major themes in Kupka's oeuvre are dynamic circular shapes present in the paintings prior to 1920, and the thrusting vertical planes of colors employed from 1920 onwards. Austere geometric shapes are characteristic of the artist's late period.

100. Vertical and Diagonal Planes, 1913-14

oil on canvas, 22 x 15½" (ill. p. 16)

Tadaaki Kuwayama

1932 Nagoya, Japan

Studied at Tokyo University of Fine Art (1952-56). Moved to the United States in 1958, settling in New York. Awarded the *Art in America* New Talent Prize in 1964. Has worked in a systematic, minimalist approach in which the work of art is totally identified with its physical attributes.

101. Untitled, 1972

acrylic on canvas, 27½ x 54½"

Bart van der Leek

1876 Utrecht, The Netherlands —

1958 Blaricum, The Netherlands

Studied at the State School for Decorative Arts and the Academy in Amsterdam. Worked as painter, illustrator, designer and interior decorator. Met Barlage in 1912 and Mondrian and van Doesburg in 1916. A member of *de Stijl*, his first planar, abstract compositions date from 1917. By 1919 returned to figurative work. Since 1928 interested in textile design and by 1939, emphasis on use of color in interior design. In 1935 created first ceramics.

102. Study, 1916-17

gouache and pencil on paper, 12½ x 11½" (ill. p. 23)

103. Abstract Composition, 1927

oil on canvas, 19½ x 19"

Fernand Léger

1881 Argenton, France — 1955 Grif-sur-Yvette, France

Léger worked as an apprentice to an architect in Caen and then moved to Paris in 1902 where he studied briefly at the Ecole de Beaux-Arts and at the Académie Julian. Under the influence of Cubism, Léger reduced the placement of objects to arrangements of cubic volumes. Serving in the Corps of Engineers in the French army during World War I, he was impressed by the formal and visual qualities of machines. Subsequently he entered a "mechanical" period, where the object and figure were reduced to tubular geometric forms which emphasized their sculptural qualities. At the beginning of the 1920s he was associated with the Purist movement of Le Corbusier and Ozenfant. In 1923 he collaborated on the *Ballet Mécanique*. He visited the United States several times, and lived in New York City during World War II. During that time the powerfully modeled volumes of his earlier paintings gave way to flat patterns of brilliant colors separated by strong linear divisions.

104. Contraste de formes, 1913

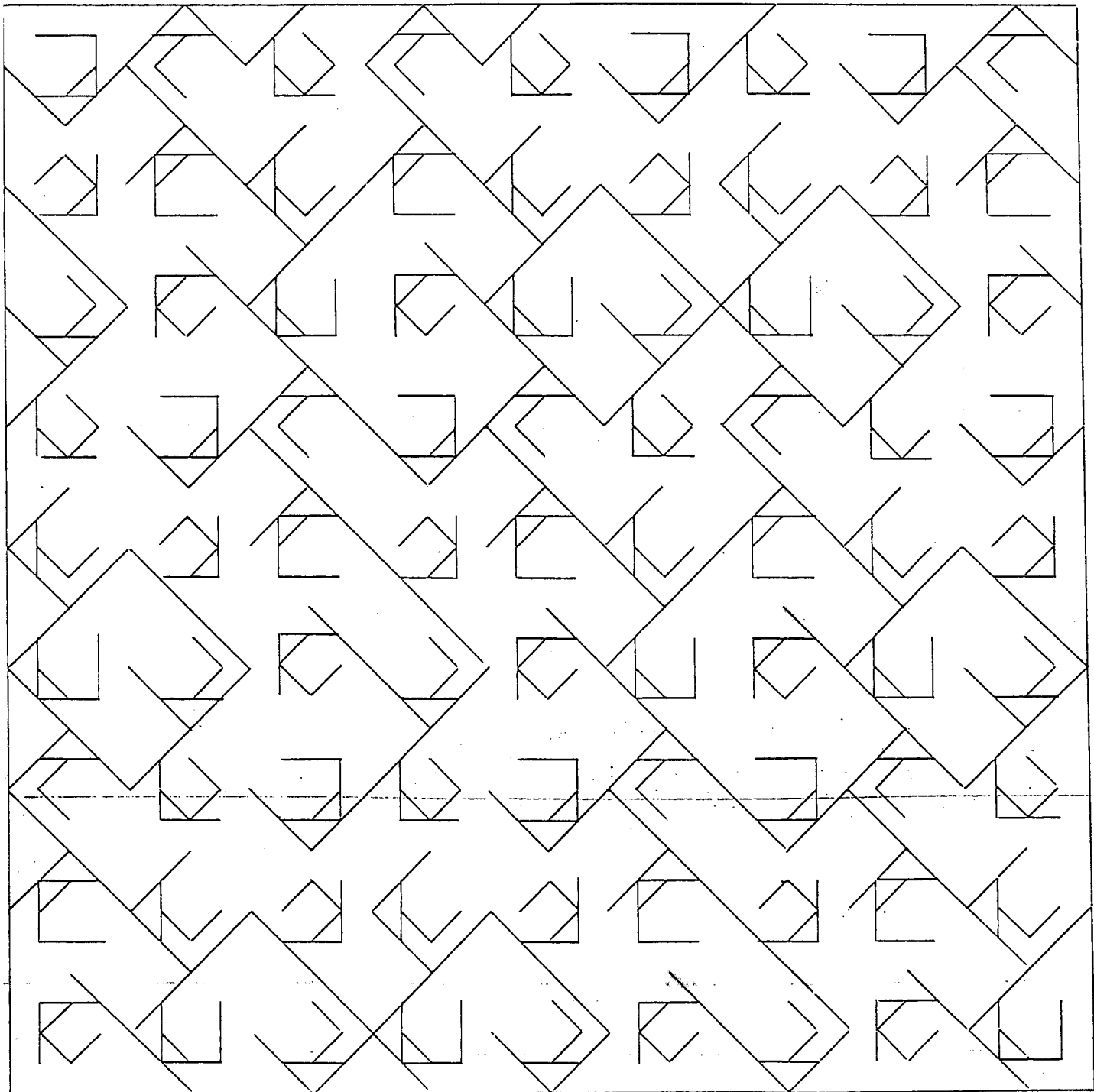
oil on canvas, 21½ x 18"

105. Le Pot rouge, 1926

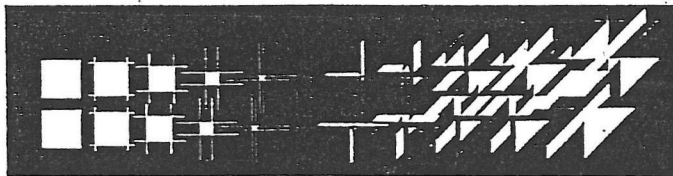
oil on canvas, 25½ x 36½" (ill. p. 39)

STADTISCHES MUSEUM ABTEIBERG - MÖNCHENGLADBACH

Sammlung Etzold - Ein Zeitdokument

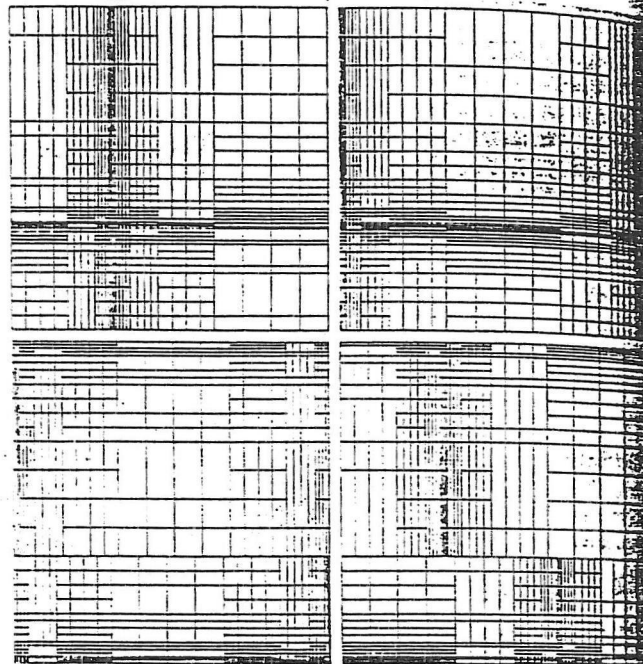
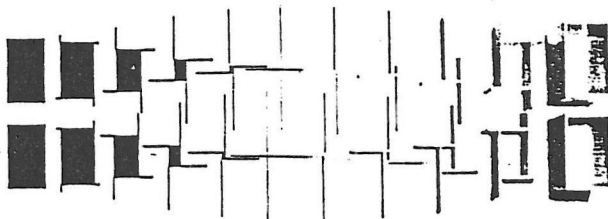


Gerstner ist weit davon entfernt, hiermit einem starren mathematischen Mechanismus zu huldigen, sondern er hebt neben der mathematischen auf eine ästhetische Logizität ab: „Daß ein Bild aufgeht ohne Rest, heißt: daß alle seine Elemente schlüssig aufeinander bezogen sind; heißt: daß jede Farbe mit jeder anderen, jede Form mit jeder anderen, jede Form mit jeder Farbe und sowohl Farbe als auch Form mit ihren Inhalten korrespondieren.“⁵² Daraus wird evident, daß die sogenannte „exakte Ästhetik“ wie sie in der Nachfolge von Max Bense von einigen Theoretikern profanisiert worden ist, auch eine enorme Gefahr für die Kunst beinhaltet. Sie verführte nämlich zu einem „Aufgehen ohne Rest“, das sich allein in der Stimmigkeit einer mathematischen Formel erschöpfte. Dieses Phänomen, das der konkreten Kunst einer mathematisch-strukturalistischen Richtung enorm geschadet hat, läßt sich an der weitgehend limitierten Verwendung einiger Primärstrukturen und Systeme nachweisen. Blättert man den Katalog der zahlreichen Ausstellungen in der Folge der Zagreber „Nove Tendencija“ durch, so lassen sich auf der Basis eines einheitlichen Rasterfeldes die häufigsten systematischen Operationen in wenigen Begriffen beschreiben: Streuung und Häufung; Drehung der Elemente um einen konstanten Winkelwert oder in einer progressiven oder degressiven Entwicklung; symmetrische Teilung und asymmetrische Reihung, schließlich: die Einführung des Zufallsfaktors in der Elementverteilung.



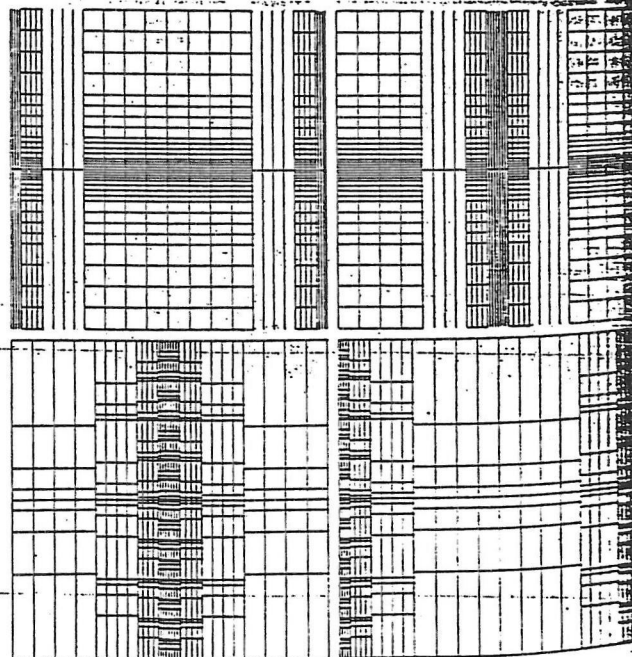
Attila Kovács, *Transmutation 5*, 1975 (E 566)

Attila Kovács, *Transformation Substrat K-h-8*, 1967–76 (E 567)



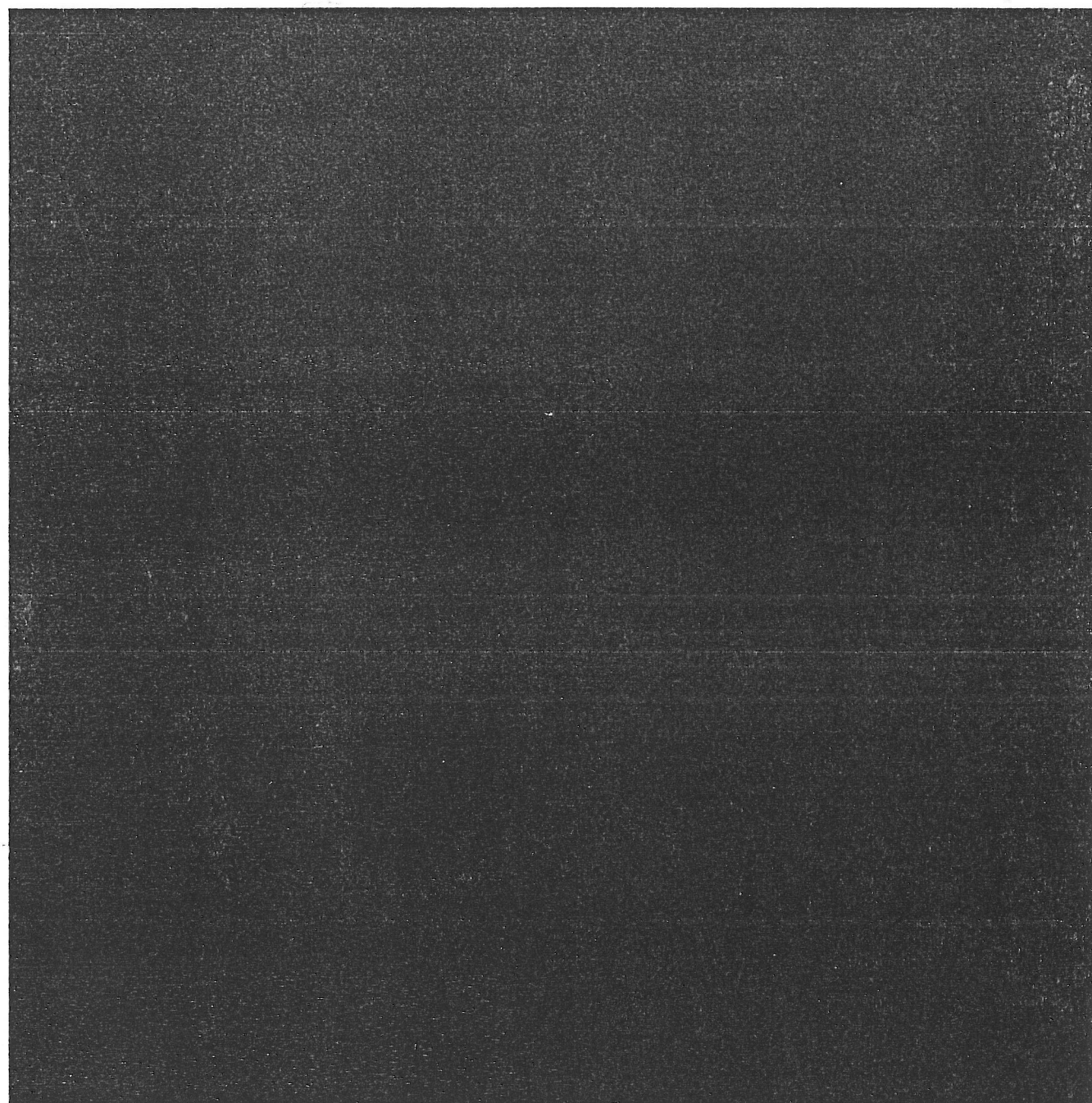
Max H. Mahlmann, *Serielle Statistik, dezentral*, 1972 (E 469)

Max H. Mahlmann, *Serielle Statistik, zentral*, 1972 (E 470)

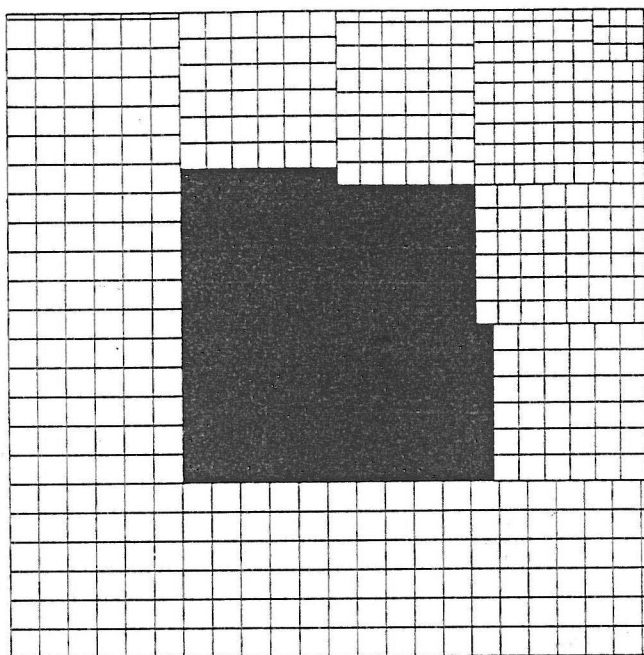


WILHELM HACK MUSEUM - LUDWIGSHAFEN A.R.

VON ZWEI



QUADRATEN



Attila Kovács: algorithmus 1-r5-1973-74
Tusche/Papier, 22,2 x 22,2 cm

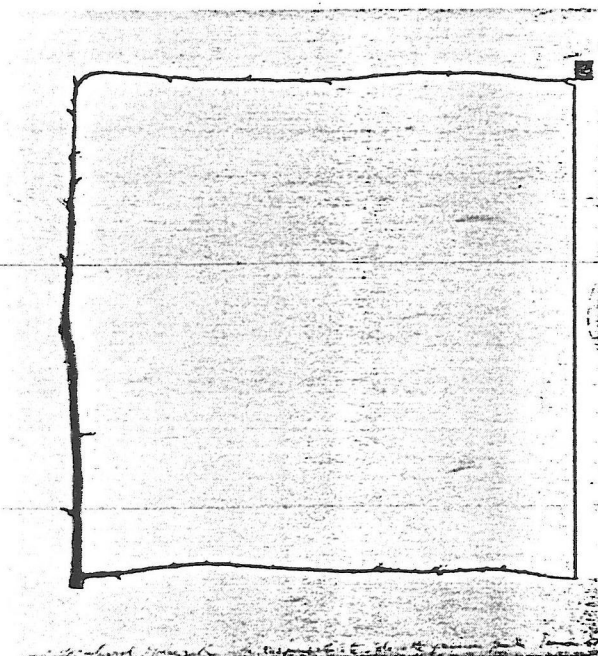
mit konstruktiv-konkreten Tendenzen in Verbindung zu bringen sind, irgendwann einmal das Motiv von den zwei Quadraten aufgenommen hatte (Auftragsarbeiten, also speziell für die Ausstellung gefertigte Werke, wurden nicht akzeptiert). Wichtig war nun, nicht mehr diesen oder jenen Künstler unbedingt berücksichtigen zu wollen, sondern Variationsbreite und Spannweite des Themas aufzuzeigen. Vorrangiges Ziel war die überzeugende Inszenierung, die ein simples Nebeneinander oder gar Durcheinander der Exponate vermied, den Arbeiten zum einen Raum beließ, zum andern verschiedensten Werken ermöglichte, miteinander dialogisch zu korrespondieren.

Der zur Verfügung stehende Ausstellungsraum begrenzte ohnehin die Aufnahmekapazität. Schließlich waren es neunzig Werke von insgesamt neunzig Künstlern, die ein ebenso geschlossenes wie abwechslungsreiches, ein ebenso überzeugendes wie überraschendes Gesamtbild ergaben. Der Grundsatz, daß von jedem Künstler nur eine Arbeit integriert wurde, bedarf der Erläuterung: Natürlich sind Künstler mit nur einem Werk vertreten, die von der Natur ihrer Arbeit her – wie etwa François Morellet – mit ganzen Werkphasen dem Unternehmen hätten einverleibt werden können; andererseits war es auch notwendig, Künstler mit mehreren Exponaten zu präsentieren, sofern diese einen geschlossenen Zyklus bildeten oder ihre Zugehörigkeit zu einer Serie verdeutlicht werden

sollte. Nicht in allen Fällen gibt der Katalog darüber Auskunft.

Eklatante und schmerzhaft Lücken sollen offen einstanden werden. Stellvertretend seien genannt: Attila Kovács und Richard Serra. Etliche passende Stücke ließen sich beim besten Willen aus mancherlei Gründen nicht beschaffen. Andere Fehlstellen wurden jedoch bewußt in Kauf genommen zugunsten der Vielfalt und der zu dokumentierenden Breite des vorzulenden Phänomens. Galt es doch, auch jüngere, noch weitgehend unbekannte Künstler zu berücksichtigen ebenso wie die stillen, gründlichen, doch vom Kunstbetrieb zurückgezogen wirkenden; und schließlich wollte eine Reverenz vor der regionalen Kunstsituation – wenigstens exemplarisch – nicht ausgespart bleiben. Da mußte zugunsten der Raumökonomie die eine oder andere – und nicht nur arrivierte Größen – eben zurückstehen. Es gab manchen notwendigen Verzicht, der den Beteiligten nicht leicht gefallen ist, mochte es auch durch die nicht aufzubringenden Mittel bedingt gewesen sein. Es soll andererseits auch nicht unterschlagen sein, daß gelegentlich etwas übersehen oder vergessen oder einfach nicht gewußt wurde.

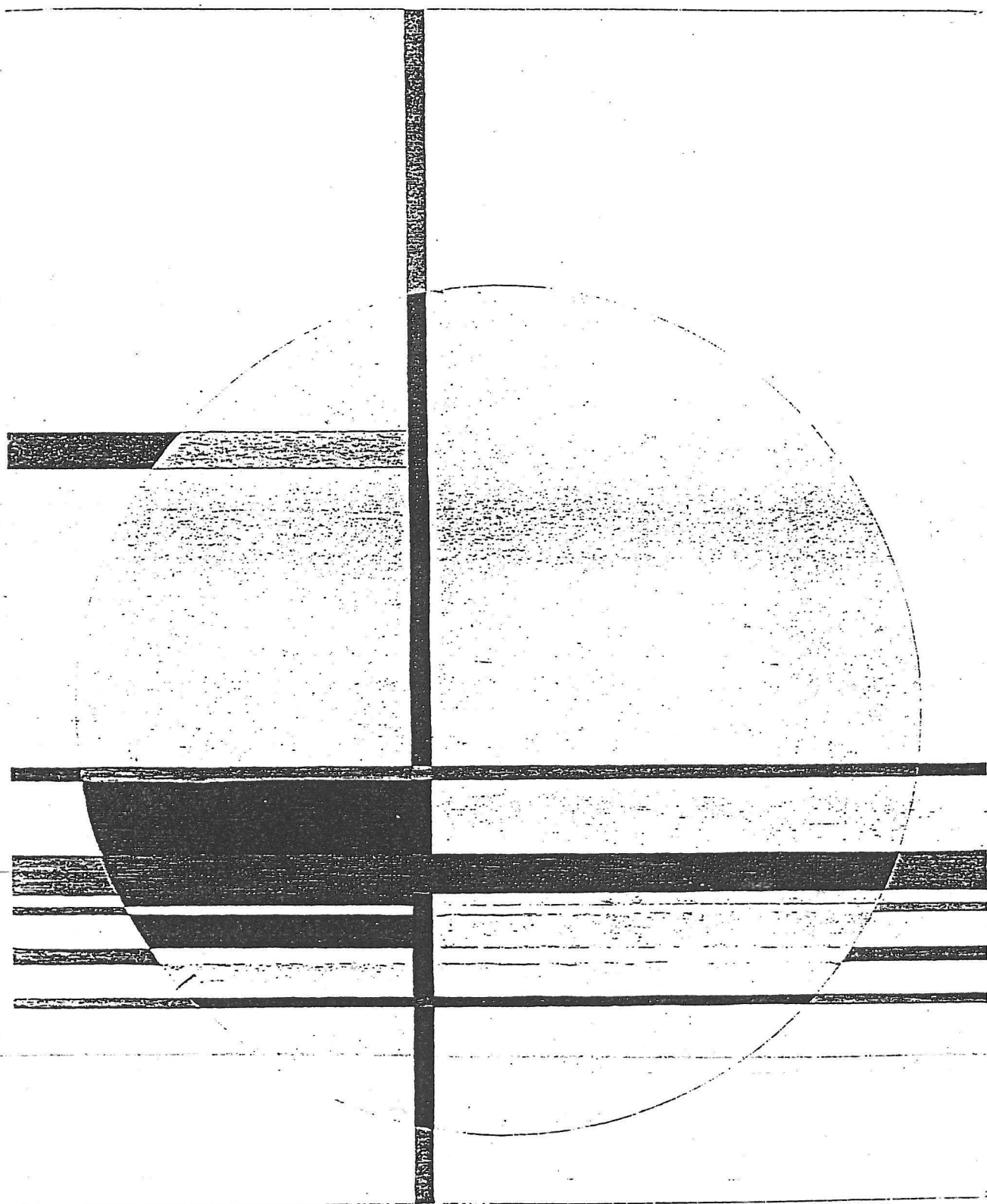
Deshalb beabsichtigt die Ausstellung eines keinesfalls Sie will weder einen vollständigen noch repräsentativen Überblick über die Gegebenheiten und Möglichkeiten konkreter Kunst heute bieten. Dennoch müßte aber



François Morellet: Geometree No. 53, 1984
Zweig, Acryl, Aquarell/Karton, 34 x 34 cm

Konstruktivisme

Louisianas samling efter gaven
a The Riklis-McCrory Collection



Louisiana

Indhold:

Forsiden: Jean Gorin:

Composition No. 18, 1961. Kat.nr. 83

Forord af Knud W. Jensen 5

Foreword by Knud W. Jensen 6

(Translated by Ann Caie)

Teddy Brunius: Konstruktivismen 14

Willy Rotzler: Hovedlinier i den konstruktive kunst 36

Willy Rotzler: Aspekter af konstruktiv kunst 43

Katalog 93

Bagsiden: Adolf Fleischmann:

Uden titel, 1952. Kat.nr. 69

Denne udstilling er baseret på en donation fra

The Cosmopolitan Arts Foundation,

af værker fra The Riklis Collection of McCrory Corporation

This exhibition is based on the donation from

The Cosmopolitan Arts Foundation,

of works from The Riklis Collection of McCrory Corporation

Udgivet af Louisiana, Museum for Moderne Kunst, Humlebæk.

Redigeret af Knud W. Jensen, Hugo Arne Buch og Hans Erik Wallin.

I redaktionen: Helle Crenzien.

Tryk og reproduktion: Grafodan, Værløse.

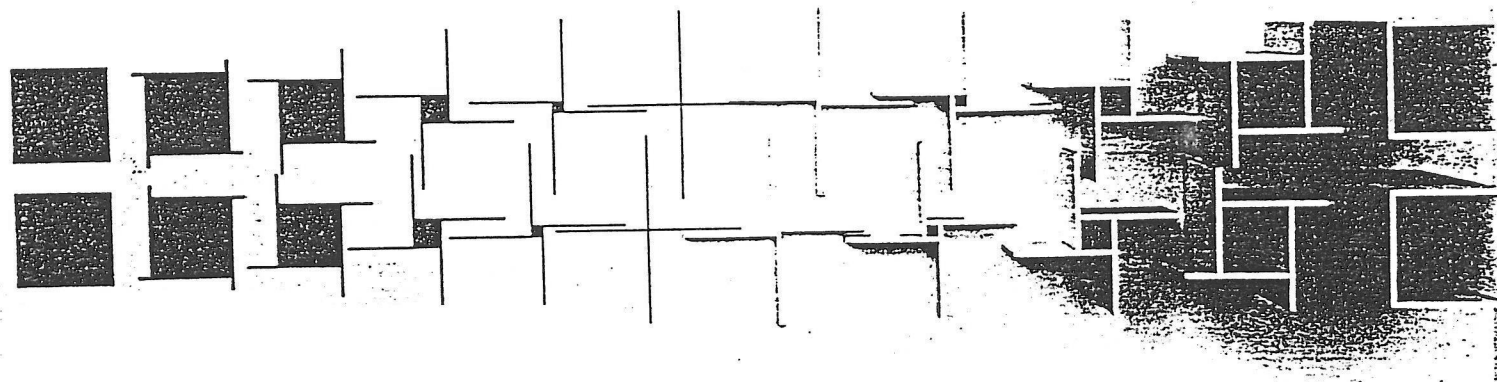
Printed in Denmark 1986.

Zdeněk Sykora.

Polykrom struktur. 1965

Donation: *The Riklis Collection of McCrory Corporation, New York*

Kat. nr. 264

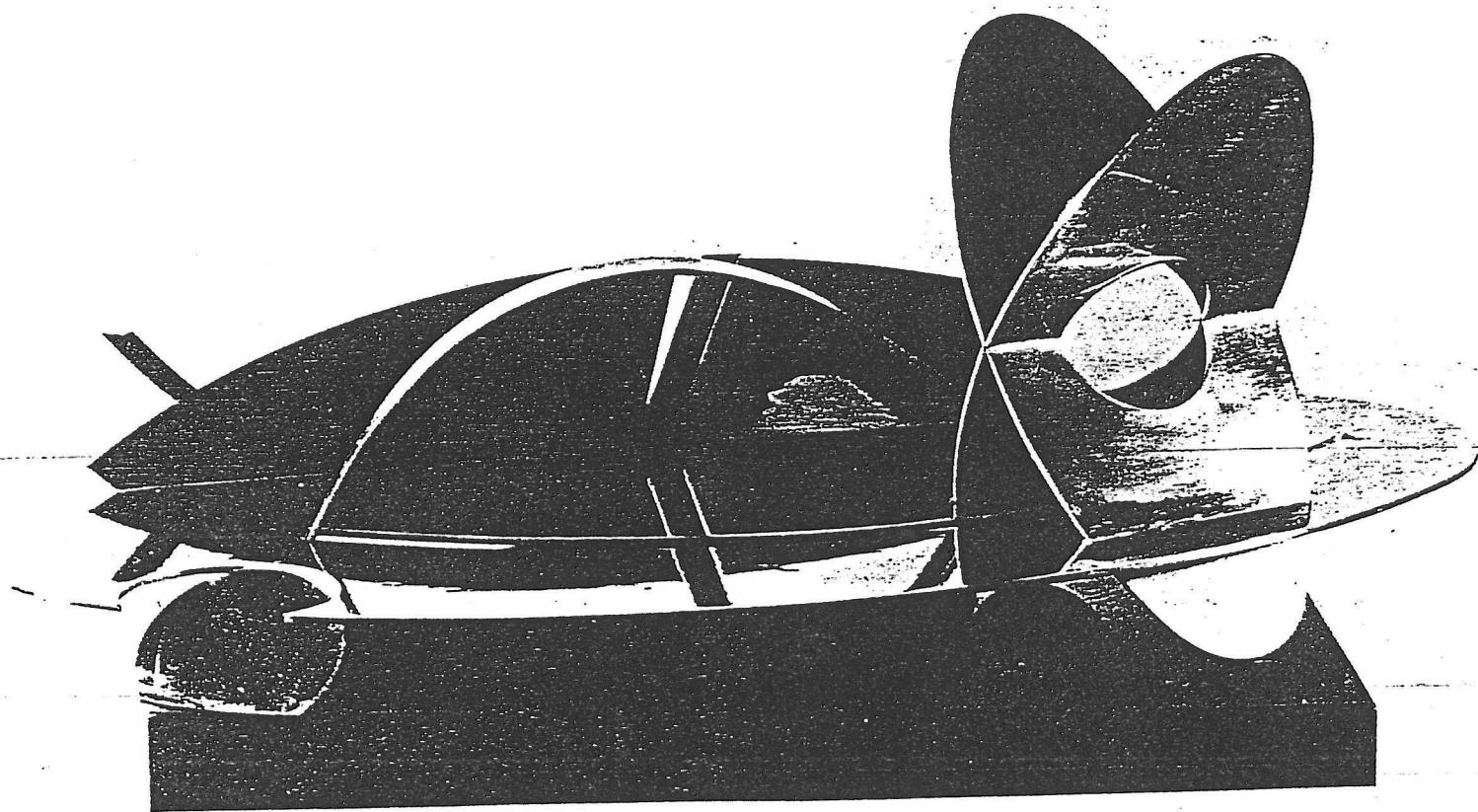


Attila Kovacs.

Substrat K/H/7. 1967-71

Donation: *The Riklis Collection of McCrory Corporation, New York*

Kat. nr. 141



Karen Malic.

Projekt II. 1970

Donation: *The Riklis Collection of McCrory Corporation, New York*

Kat. nr. 178

Kunst des 20. Jahrhunderts Malerei-Grafik-Plastik

Wilhelm-Hack-Stiftung, Sammlung
Wilhelm Hack,
Städtische Kunstsammlung

eine Auswahl
Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein

Pfälzische Verlagsanstalt GmbH
Neustadt an der Weinstraße — Landau/Pfalz

Attila Kovács
Budapest 1938 — lebt in Köln

Synthese 49 — 1 — 1973

Acryl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen

H. 147 x B. 147 cm

Sign. rückseitig: ATTILA KOVÁCS 1973 (1974)

Inv. Nr. 450/572

Ausstellungen

Attila Kovács, Synthetische Programme, Kölnischer
Kunstverein, Köln — Städtische Kunstsammlungen,
Ludwigshafen 1973/74, Abb. 142, S. 75

Literatur

Wilhelm-Hack-Museum, S. 114 mit Abb.

INTERNATIONALER
KUNSTMARKT KÖLN
SAMSTAG 19
BIS DONNERSTAG
24. OKTOBER 1974
HALLEN 1 UND 2

INTERNATIONAL
ART FAIR COLOGNE
SATURDAY 19
TO THURSDAY
24 OCTOBER 1974
HALLS 1 AND 2

INTERNATIONALER
KUNSTMARKT KÖLN
19-24 OKT 74

Galerie Teufel
D-5 Köln 1
Hohestraße 144/146
Tel. (0221) 230057

D-54 Koblenz
Florinsmarkt 12
Tel. (0261) 34861

Halle 1 Oberg. Gang K St. 9
Gang L St. 10
Stand-Tel. 819506

programm I
konstruktive
systematische
didaktische
kunst

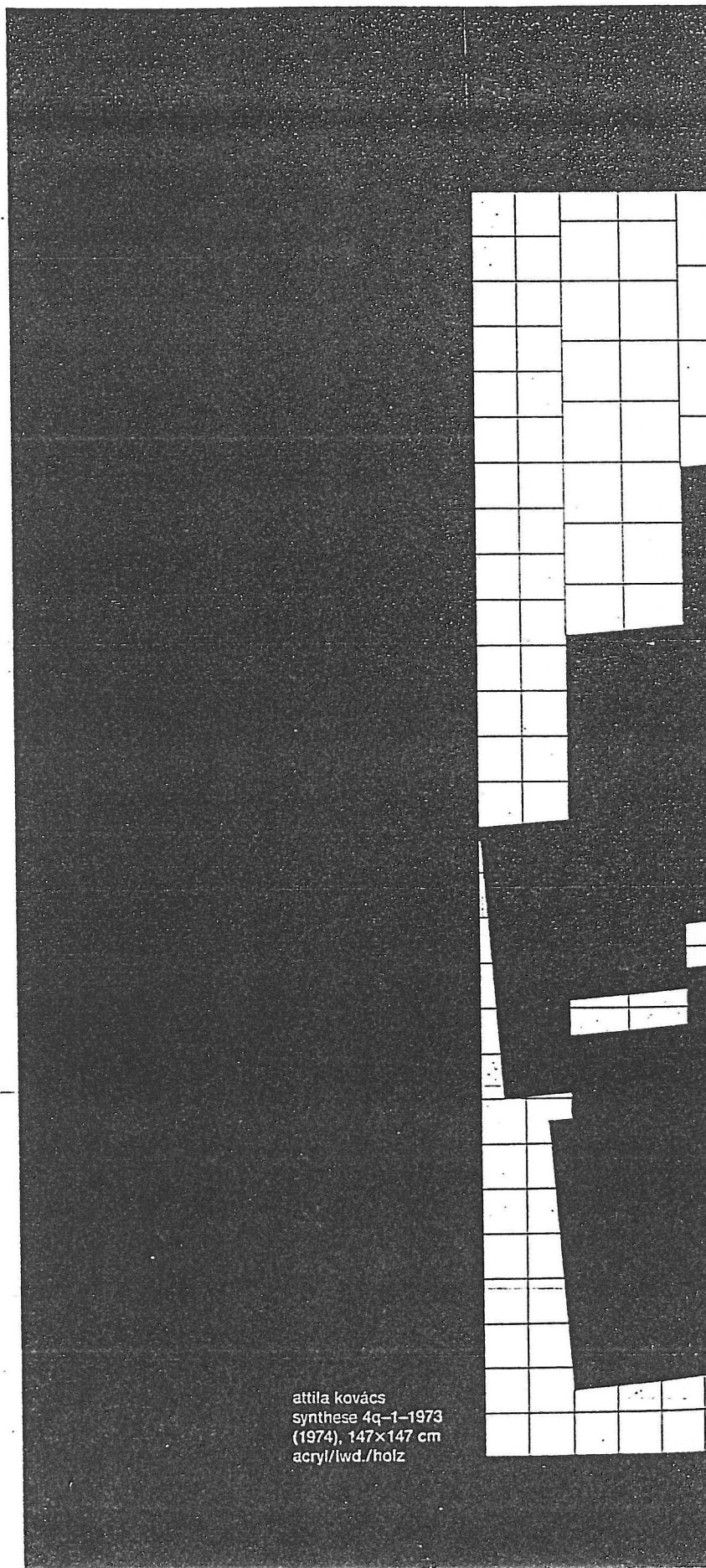
programm II
strukturierte
monochromie

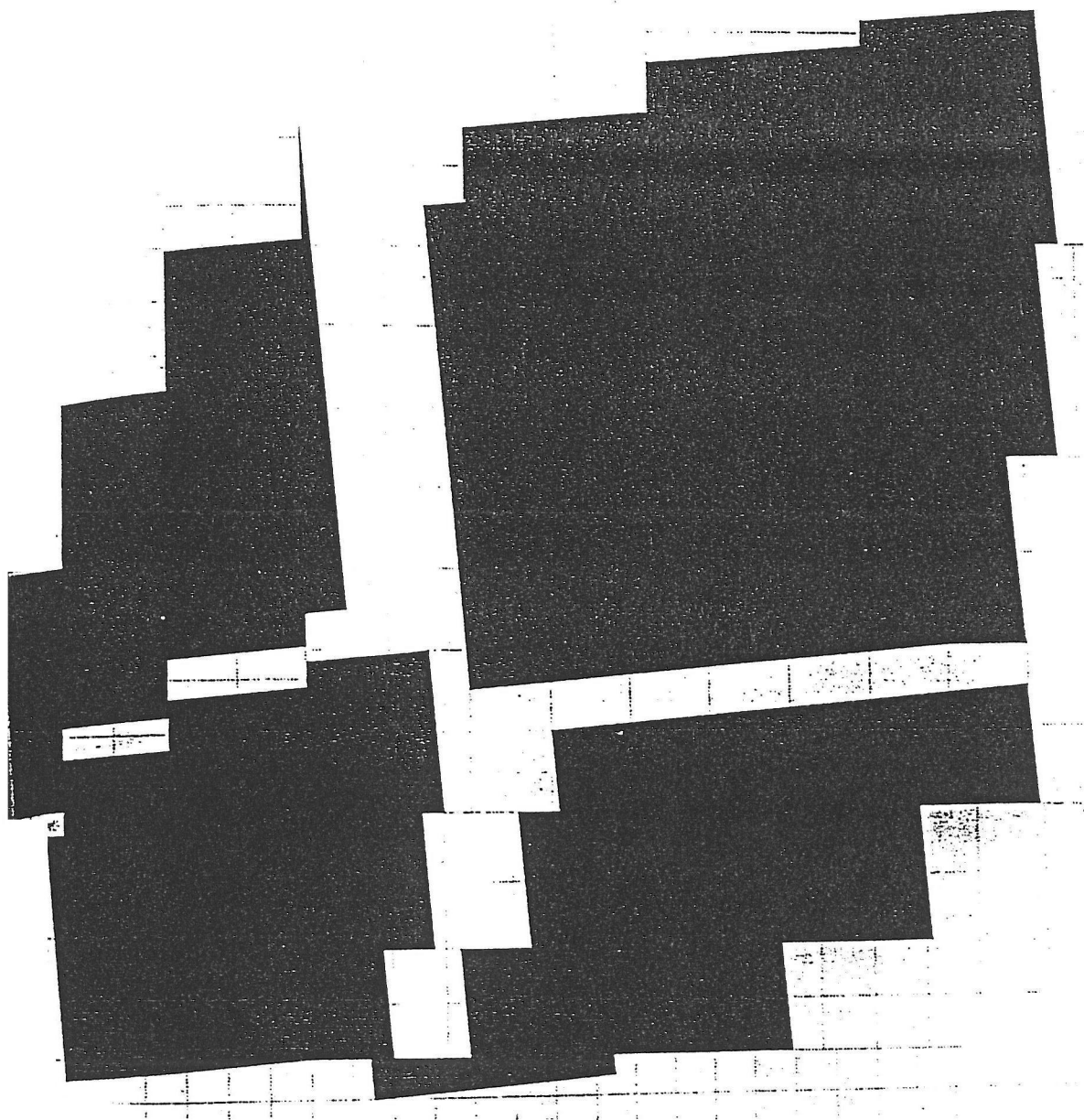
arbeiten von 1920–1935
carl buchheister
erich buchholz
victor servranckx

arbeiten von 1950–1970
jo delahaut
günter fruhtrunk
raimund girke
camille graeser
heijo hangen
attila kovács
j. jan schoonhoven

arbeiten ab 1970
andreas brandt
bob bonies
j. van den ende
raimund girke
heijo hangen
shlomo koren
attila kovács
max k. m. m. m.

attila kovács
synthese 4q–1–1973
(1974), 147×147 cm
acryl/lwd./holz

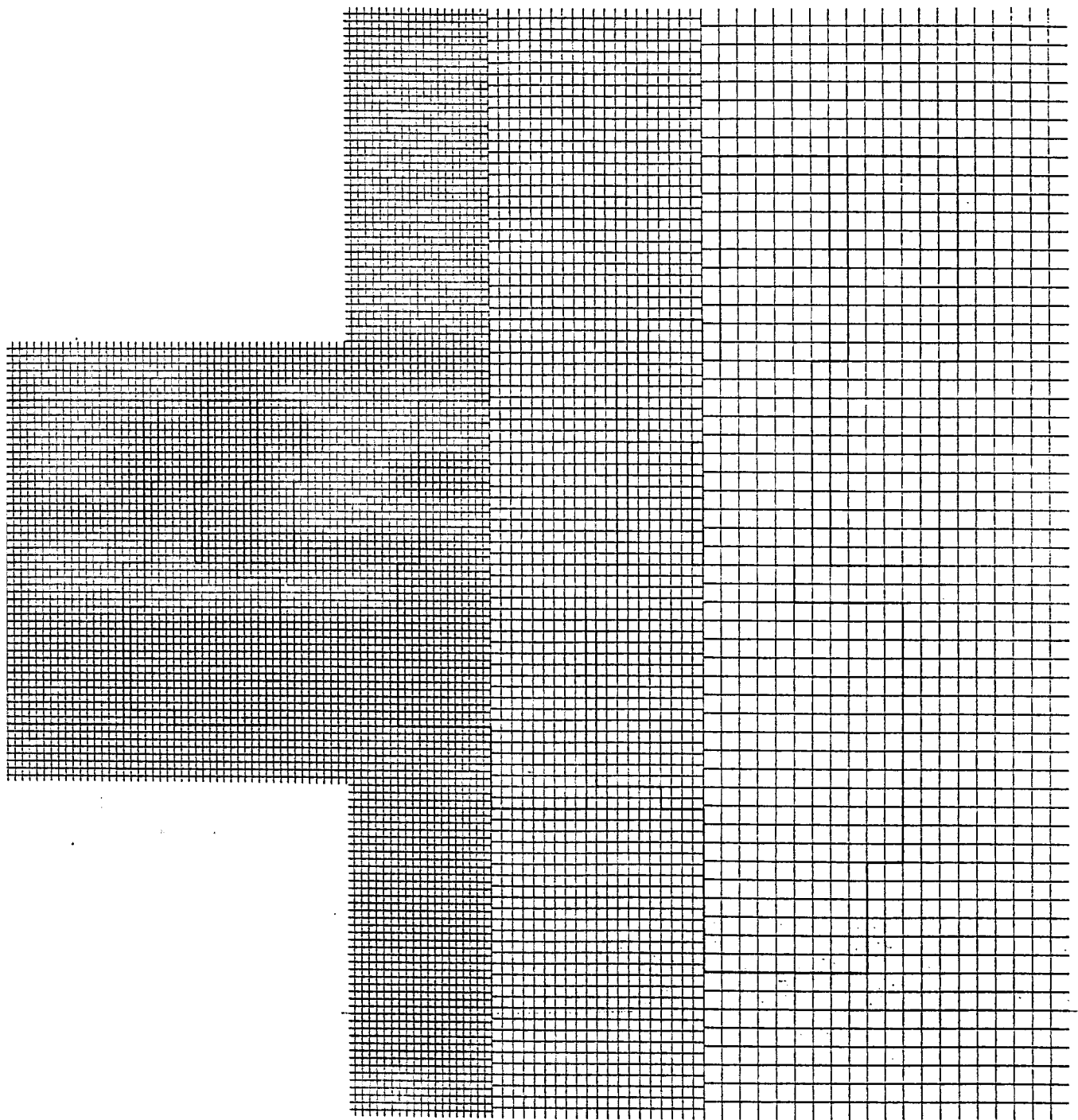




Von der magischen Zahl
über das endlose Band
zum Computerprogramm

Mathematik in der Kunst der letzten dreißig Jahre

Wilhelm-Hack-Museum
Ludwigshafen am Rhein 1987



Max Bense, dessen wissenschaftliches Hauptinteresse die Ausarbeitung einer exakten Ästhetik ist, hat zur zeitgenössischen Kunst durchaus auch das Verhältnis eines sensiblen und intimen Kenners, eines begeisterungsfähigen intelligenten Freundes. So hat er bei wechselnden Gelegenheiten – bei Kunstausstellungen, Katalogveröffentlichungen, vor allem aber durch die persönliche Begegnung mit zeitgenössischen Malern, Bildhauern, Graphikern sich zu kleineren Essays, Reden und Notizen anregen lassen, von denen in diesem Band eine Auswahl aus den letzten fünfzehn Jahren vorgestellt wird. Max Bense schreibt selbst dazu in seinem Vorwort: »Fast immer ging es mir darum, das Neue, die Erfindung, die Innovation, die eine Handvoll schöpferischer Menschen meiner Gegenwart zu geben gedachten, zu fixieren. Denn ich bin der Auffassung, daß die Aufmerksamkeit, die man seinen Zeitgenossen zuwendet, die entscheidende ist und notiert werden sollte. Hier und Jetzt, um zwei Begriffe aus der Phänomenologie Hegels anzuwenden, wird also die Realität beschrieben.« Hintergrund dieser Arbeiten, die sich der Gelegenheit und der Vorliebe verdanken, ist das neue Begriffsinstrumentarium der exakten Ästhetik. Es gibt zusammen mit hegelianischen Kriterien den Raster her, der die Eindrücke des Betrachters organisiert und die Objekte zusammenhängend interpretierbar macht. Insofern sind auch diese Aufsätze Eroberungen der Differenzierungsfähigkeit und Tiefenschärfe einer Theorie. Aber zugleich zeigt sich in ihnen auch die sinnliche Reizbarkeit und Einfühlungsfähigkeit eines Phänomenologen, der Struktur und Detail, Konzept und Nuance eines Werkes mit seiner beweglichen und empfindlichen Sprache so darzustellen vermag, daß sie auch noch und gerade in der wiederholten Betrachtung die frische Präsenz des Momentanen gewinnen. Max Bense, der die künstlerische Zivilisation seiner Zeit als einen Prozeß dauernder Innovation versteht, will in allen seinen Arbeiten diesen Vorgang fördern durch eine Reflexion, in der Rationalität und Sinnlichkeit sich gegenseitig anregen, die Vielfalt gegenwärtiger schöpferischer Möglichkeiten zu zeigen.

Max Bense

Artistik und Engagement

Präsentation ästhetischer Objekte

Kiepenheuer & Witsch

Es ist schon mehrfach die These vertreten worden, daß trotz ihres hektischen Gebarens die moderne Kunst im Grunde keine entscheidende soziale Relevanz besitze. Die Frage, ob durch ein Werk der bildenden Kunst heute ein effektives politisches oder soziales Engagement hervorgerufen werden könne, wird vielfach mit einem glatten Nein beantwortet. Angesichts der Tatsache, daß der geistige Gehalt der modernen Kunst gering ist und nur wenige Werke weniger Künstler die intelligible Welt unseres Bewußtseins bereichern und erweitern, ist jene kritische Stellungnahme verständlich. Nur wo in den künstlerischen Bewegungen der Gegenwart die »experimentelle« Absicht evident ist, erkennbar an der definiten Methode und am theoretischen Hintergrund, handelt es sich um Produktionen, die von bloßen Gags verschieden sind und von Eingriffen intelligenter Wesen in Lebenswirklichkeit und Intelligenzbereich zeugen und Emotionalismus, Irrationalismus und öffentlichen Zirkus vermeiden.

Mir scheint indessen, daß die gegenwärtig sichtbaren Zusammenhänge zwischen Architektur und bildender Kunst, ich meine Zusammenhänge, die vom Einfluß der Malerei und Plastik auf die architektonische Gestaltung sprechen lassen, ein echtes, wirkliches Beispiel ebenso sozialer wie ästhetischer Relevanz der Kunstproduktion darstellen. Ich spreche nicht von der »Kunst am Bau«; ich beziehe mich vielmehr auf die Tatsache, daß die ästhetischen Innovationen in Kunst und Architektur auf gleichen Funktionen und Reflexionen beruhen können, daß also Übergänge zwischen malerischer, plastischer und architektonischer Gestaltung entwickelt werden, die natürlich auf einer Verallgemeinerung der ästhe-

tischen Grundzustände, der »Strukturen« und »Konfigurationen« beruhen.

In diesem Zusammenhang sollte man die Arbeiten des jungen ungarischen Malers und Graphikers Attila Kovács sehen. Er geht zeichnerisch von regelmäßigen oder nichtregelmäßigen Polygonzügen aus, die er zusammenhängend (oder nicht) auf der Fläche adjungiert, um sie dann unvermutet aus der Fläche ausbrechen zu lassen und ins Räumliche entwickelt. Auf diese Weise wird aus der zweidimensionalen Graphik eine dreidimensionale. Der Vorgang des Zeichnens entwickelt über dem Repertoire der Polygonzüge den Vorgang räumlicher Konstruktion. Flächen der Ebene werden zu Flächen im Raum. Polygone werden aufgestellte Wände, zu oben geöffneten Polyedern, zu fast architektonischen Gebilden. Man erkennt deutlich, wie ein ästhetischer Zustand, gleichgültig ob es sich dabei um eine Struktur oder um eine Konfiguration handelt, aus der Fläche in den Raum, aus dem zweidimensionalen Arrangement in ein dreidimensionales übergeht. Die dreidimensionale Graphik, die aus der zweidimensionalen hervorgeht, ist also sowohl als abstrakte Skulptur wie als funktionslose Architektur – gewissermaßen im Zustand des Modells – interpretierbar. In diesen Entwicklungen, in diesen Übergangs-Modellen besteht der Reiz der Arbeiten Attila Kovács'. Tatsächlich erinnern sie an Zeichnungen und Modelle, die Mathias Goeritz zu seinen berühmten Türmen funktionsloser Architektur in Mexiko-City gemacht hat. Aber andererseits demonstrieren die Gebilde von Kovács auch einen wesentlich engeren Zusammenhang zwischen Graphik und Architektur, als ihn Hegel in seiner Ästhetik wahrhaben wollte, wenngleich dieser wohl als erster auf die Beziehung zwischen »Wand« und »Bild« verwies. Hegel entwickelt die Malerei von der Architektur her. Kovács zeigt in seinen Übergangs-Modellen die Entwicklung, wie sie sich von der Malerei zur Architektur hin vollzieht. Hegel ist näher an den

semantischen Bezügen, Kovács reflektiert produzierend stärker auf mathematische Konstruktivität.

Wie in der Literatur die scharfe Trennung der Genres und Formen, so scheint mir in der bildenden Kunst die hegelsche Ausdifferenzierung der einzelnen Künste innerhalb des Systems der Künste nicht nur aufhebbar zu sein, sondern sie wird auch tatsächlich aufgehoben. Ganz allgemein zeichnet sich moderne Kunst durch diesen Transgressionseffekt aus. Die ästhetischen Objekte repräsentieren heute gern das »System« der Künste, weniger eine singuläre Kunstform dieses Systems. Schon dies gehört selbstverständlich der allgemeinen Tendenz der Theoretisierung an, in der Künste und Wissenschaften sich treffen.

[1970]

»Ich möchte wissen, wo es eine Schule gibt, in der man empfinden lernt«, notierte Denis Diderot, der Aufklärer, obwohl die berühmte »Encyclopédie«, die er zusammen mit d'Alembert geplant und seit 1751 herauszugeben begonnen hatte, als »Dictionnaire raisonnés des sciences, des arts et des métiers« ein Sachwörterbuch der neuzeitlichen Zivilisation im Sinne einer rationalen Erziehung des Menschengeschlechtes sein sollte. Der Humanismus der Enzyklopädisten und die Welt, die sie bewohnten, ließ es offenbar noch zu, die Erziehung und das ästhetische Urteil stärker an der spontanen Empfindung als an der bewußten Reflexion zu orientieren und die Kunstproduktion als prinzipiell verschieden von der wissenschaftlichen Arbeit anzusehen.

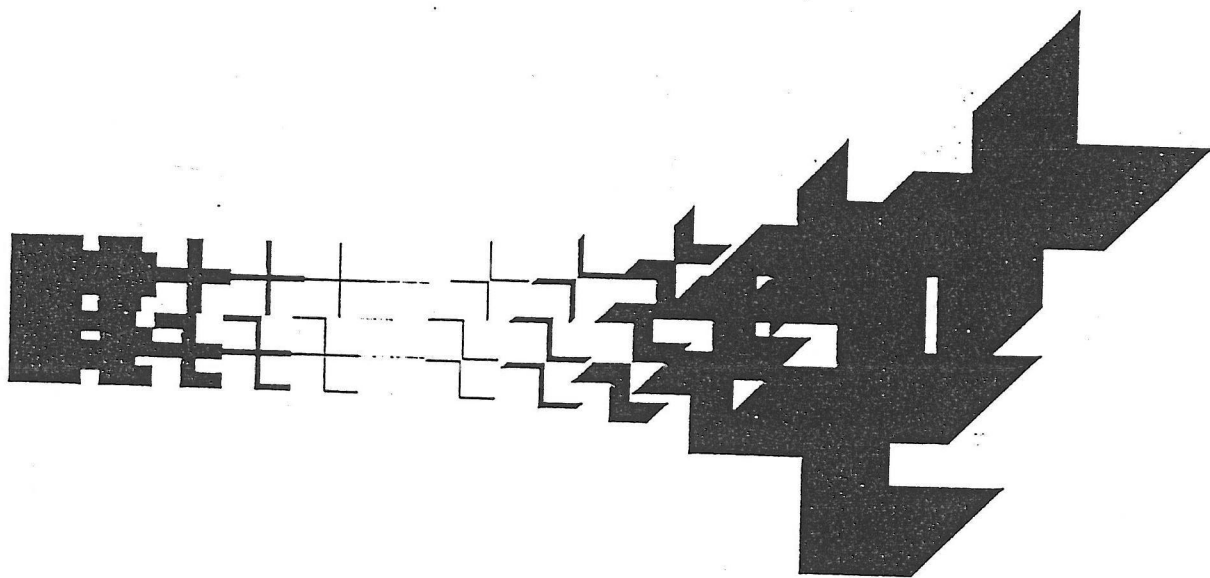
Doch in einer technischen Zivilisation, wie sie die moderne Welt darstellt, und deren geistige Grundlagen zweifellos wissenschaftlicher Natur sind, kann auf die Dauer weder der »kreative« noch der »kommunikative« Prozeß der Kunst von den wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen getrennt gehalten werden. Die fortschreitende Zivilisation und die Umbildung der natürlichen Sphären in künstliche integriert auch die Kunstproduktion. Die Verallgemeinerung der rationalen Strukturen unserer Denkweise sowie die pragmatischen Ziele unseres Verhaltens haben den Sinn der künstlerischen und den Sinn der wissenschaftlichen Arbeit stark zusammengeschlossen, und diesem Tatbestand wird in Zukunft jede Kunsterziehung, jede Kunsttheorie Rechnung tragen müssen.

Doch sind leider auch heute noch – und zwar trotz des »Bauhauses«, dem in gewisser Hinsicht die Rolle eines künstlerischen Frühaufklärers zufiel – die meisten Kunstakademien Pflanzstätten eines »ästhetischen Irrationalismus«, der Kunstpädagogik und Kunst-

Konkrete
Kunst
**SAMMLUNG
GOMRINGER**

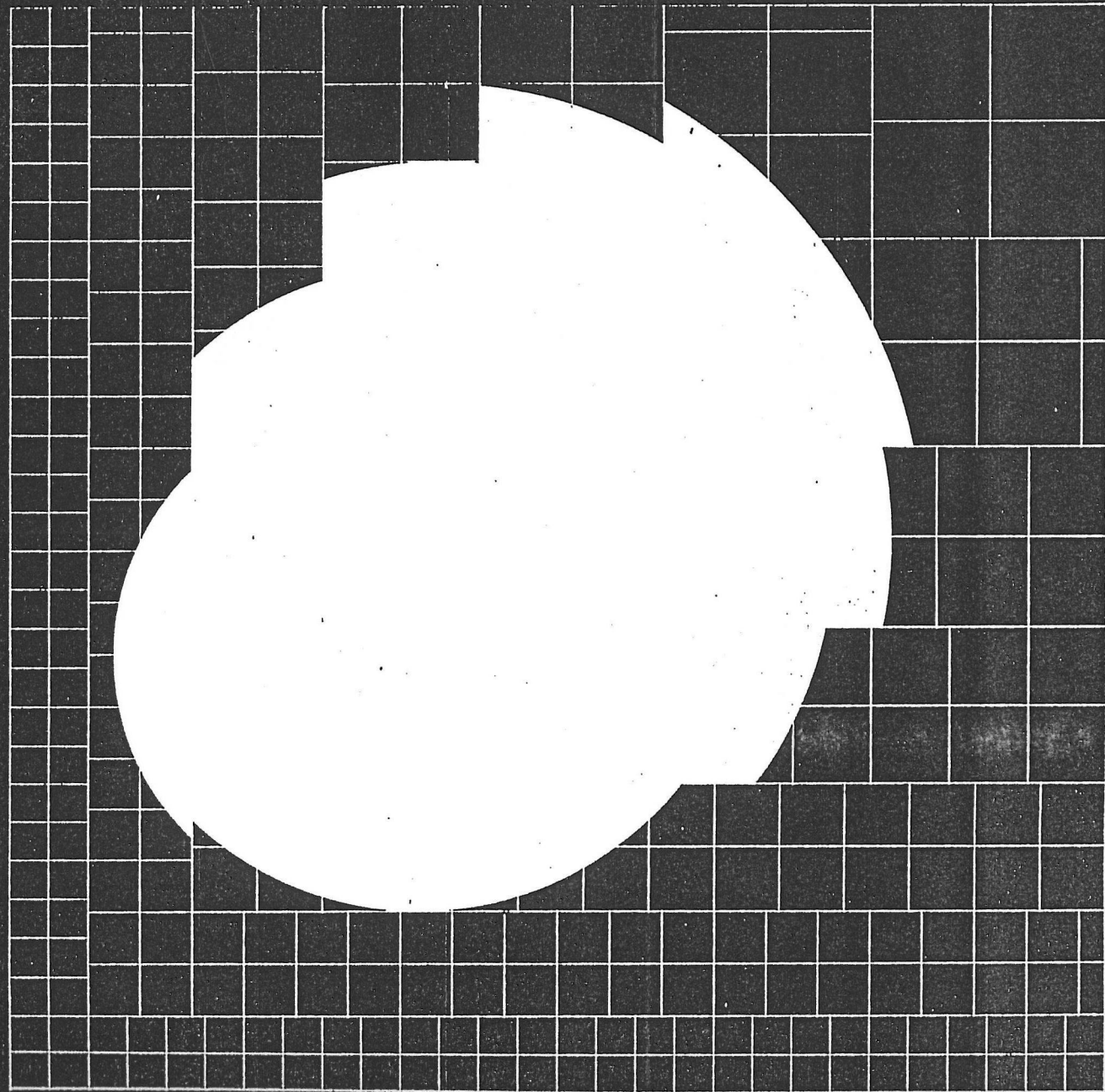


MUSEUM INGOLSTADT



Attila Kovács
„Verwandlung 5“, 1969/73
Leinwand auf Holz, Acryl, Bleistift,
83 x 167 cm

ATTILA KOVACS



Städt. Kunstsammlungen Ludwigshafen am Rhein

attila kovács

synthetische programme

**substrata
grafik
berechnungen
didaktischer raum**

17. august bis 16. september 1973

**kölnischer kunstverein, josef-haubrich-hof 1, am neumarkt
täglich geöffnet von 10-17 uhr, freitags von 10-20 uhr**

**städtische kunstsammlungen ludwigshafen frühjahr 1974
ausstellung im bürgermeister-ludwig-reichert-haus
vom 8. mai bis 9. juni 1974**

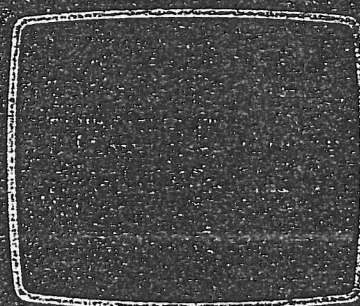
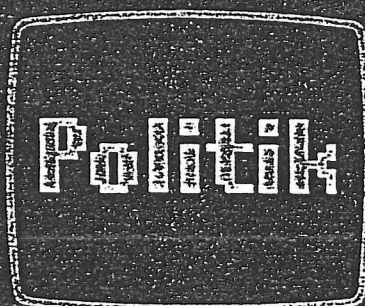


bildschirmtext magazin

für teleleser 6·81

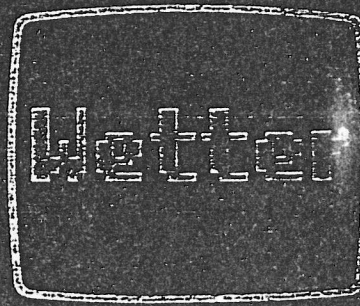
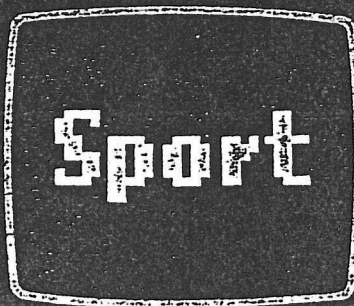
Alle sechs Wochen
in jedem Testhaushalt

telgeschichte:
itungen
Bildschirmtext



neue Teilnehmer-
astaturen

ix leistet Erste Hilfe



galerie bildschirmtext Der Systematiker Attila Kovács

„Mathematik ist schön“

Kunst von Attila Kovács
et sich durch mathemati-
räsion aus. Der gebür-
ngar nimmt auch seit
die Mathematik als
Methode zuhülfe. Bild-
text, mit seinen ebenfalls
n grafischen Gegeben-
ist ein elektronisches
m, das Kovács durchaus
verwandte Möglichkei-
seine eigene Kunst bie-

und Wissenschaft haben
insames: Beide erfordern
schaften wie Beobach-
gabe, Phantasie und logi-
Denken. Attila Kovács
zu jenen Künstlern un-
Zeit, deren Kunst sich
Betrachter in nahezu
issenschaftlicher“ Form
ntiert: Sie ist logisch,
r, rational begreifbar.
Betrachter bekommt geo-
sche Informationen,
en und Systeme angebo-
ie er visuell nachvollzie-
ablesen“ kann.

ur insofern aber sind
Arbeiten auch konstruk-
gebaut. Denn sie unter-
len sich vom Konstruktis-
s der 20er Jahre „wie ich
von meinem Urgroßvater
scheide“, hat er einmal in
Interview geäußert. Die
n konstruktiven Künstler,
non längst zur Klassischen
rne zählen, haben ihre
intuitiv entwickelt.

Kovács hingegen arbeitet
; analytisch: Er fügt geo-
sche Elemente in ein ma-
tisches Ordnungssystem
variiert diese Elemente
teck, Quadrat, Kreis,
ck) methodisch, wie ein
ieur, der sich erst durch
Reihe an Alternativbeis-
n zu einer Lösung durch-

Kovács' Bilder sind wie
tekenpläne, unterteilt in
schiedliche Rastergrößen
rdinatensysteme).

in Kreis beispielsweise
durch diese mathema-

tischen Größenverhältnisse
permanent verändert – bis zur
Unkenntlichkeit. Beispiele aus
der Computergrafik drängen
sich auf. Und in der Tat, Ko-
vács' supergenaue Darstel-
lungsweise, seine Methodik,
könnten auch von einem Da-
tensichtgerät eines Computers
auf die Matscheibe geworfen
sein.

Für Attila Kovács haben
diese mathematischen Darstel-
lungsvarianten auch eine ästhe-
tische Bedeutung: „Mathema-
tik ist schön ... Kunst und Ma-
thematik sind Abstraktionen
des erkennenden Menschen ...
sie gehören beide zusammen.“

Und Kovács präzisiert dies
mit alten Beispielen: „Ob Al-
brecht Dürer etwa eine Figur
mit Hilfe von Messungen der
Proportion oder ohne diese
gemalt hat, war seine Entschei-
dung gewesen.“

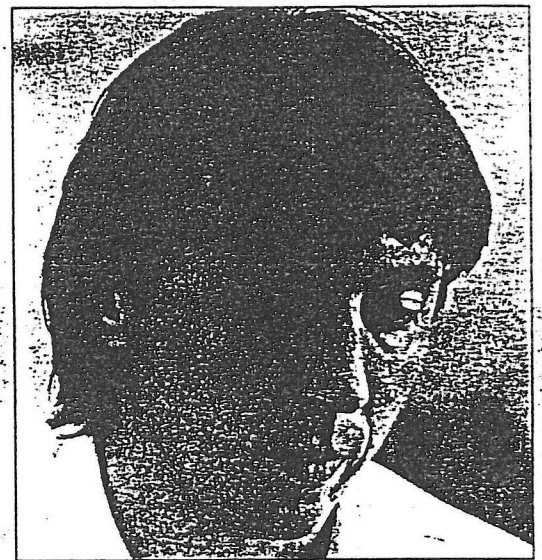
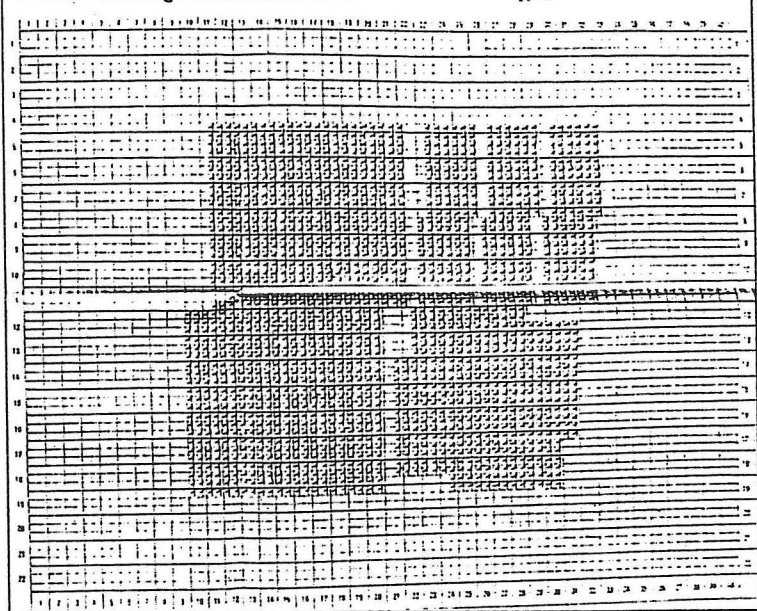
Denn er hätte seine Figur
auch ohne Messungen genauso
gut malen können. Die Herstel-
lungsmethode (eines Bildes)
hat aber mit der Betrachtungs-
weise wenig gemeinsam. Jeder-
zeit könnte man eine Dürer-Fi-
gur schön finden, ohne Dürers
Proportionslehre zu kennen. In
der damaligen Zeit von Dürer
hat man allerdings die perspek-
tivistischen Berechnungen als ei-
nen Triumph gefeiert. Heute
jedoch ist man im Zweifel dar-
über, ob die Meßbarkeit in der
Kunst sinnvoll oder sinnlos ist.“

Kovács' Kunst hat sich
streng auf mathematisch-geo-
metrische Darstellungen redu-
ziert. Zu seinem Prinzip, Bilder
darzustellen, gehört die Ables-
barkeit der Proportion. Für un-
sere „galerie bildschirmtext“
hat er sich genau an ein Com-
puterschema gehalten. Denn
Bildschirmtext ist ein Compu-
tersystem. Mit 1 (für schwarz)
und 0 (für weiß) hat er seine
Grafik aufgebaut. Wir haben
sie ins elektronische System
umgesetzt.

Gerhard Breinlinger

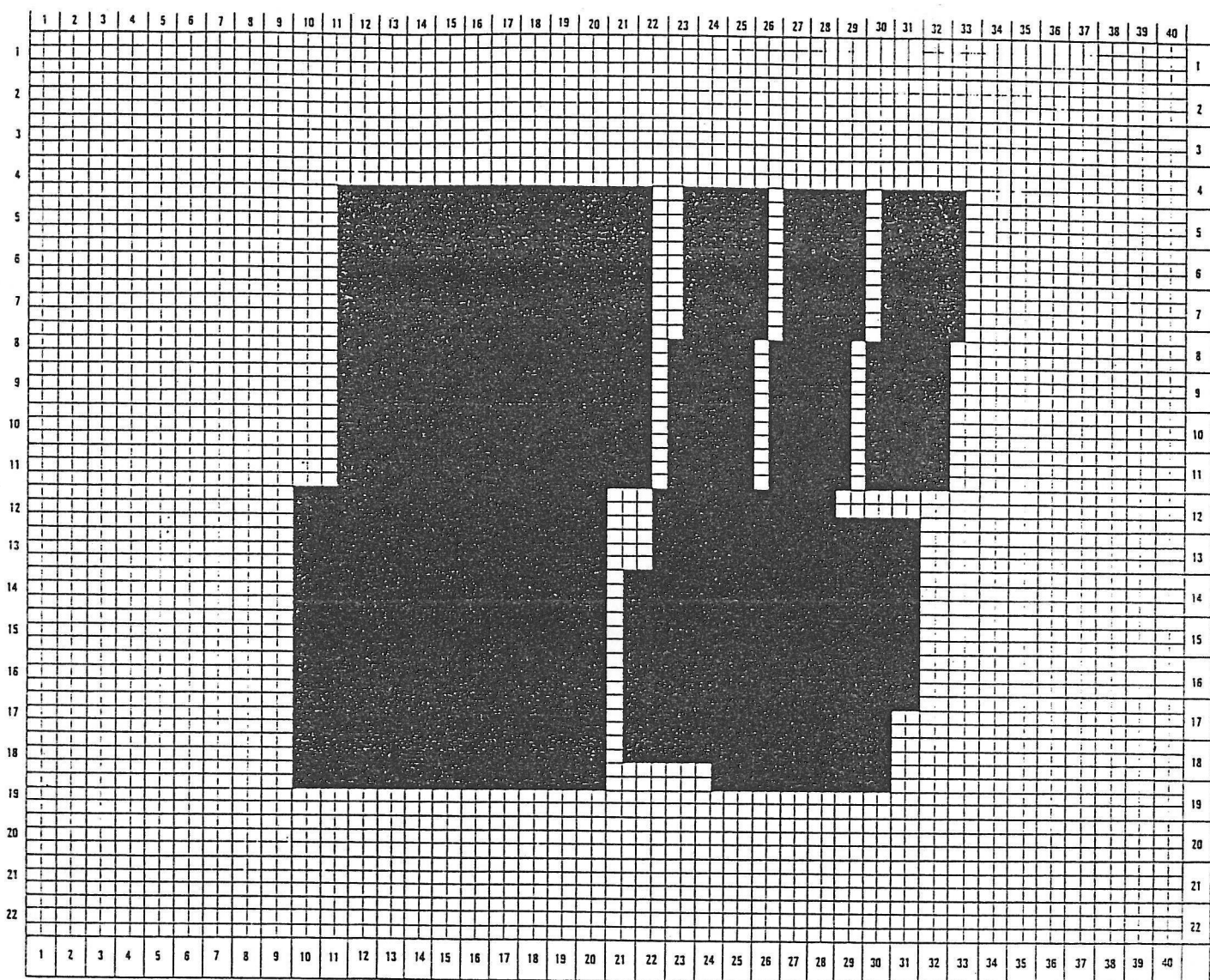
Computergerecht bezeichnet: Attila Kovács gab uns mit „1“
die schwarzen Grafikpunkte, mit „0“ die weißen an.

Neue Pressegesellschaft Ulm

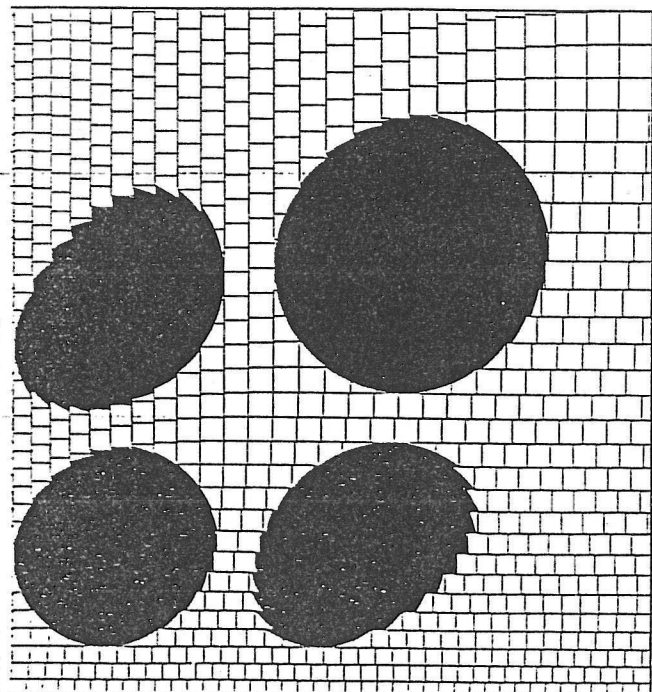


Attila Kovács

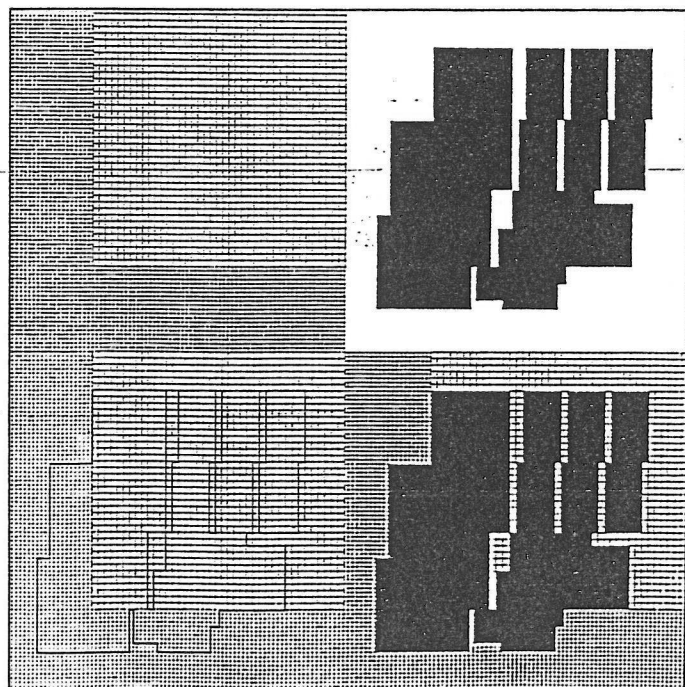
- 1938 geboren in Budapest
- 1953–1964 Studium an der Hochschule für angewandte Künste in Budapest
- 1960 Studienreise in die UdSSR
- 1963 Staatsexamen in Philosophie
- 1964 kommt in die Bundesrepublik
- 1965–1969 Studium an der Stuttgarter Kunstakademie; Abkehr von der gegenständlichen Malerei
- 1967 erste mathematisch-programmierte Prozesse, Manifest über die „transmutative Plastizität“
- 1972 zieht von Stuttgart nach Köln
- 1969 Ausstellungen u. a.
- 1970 Galerie Mayer, Stuttgart
- Galerie Studium Generale, Uni Stuttgart, bei Prof. Max Bense; Atelier Glasmeier, Gelsenkirchen
- 1972 Galerie Szepan, Gelsenkirchen; Galerie Teufel, Köln
- 1973 Kölnischer Kunstverein; Galerie Swart, Amsterdam
- 1976 Albers-Kovács, Wallraf-Richartz-Museum, Köln
- 1977 Documenta 6/77, Kassel



Kreis im Koordinatensystem mit unterschiedlichen
ßenverhältnissen: Die Form verändert sich.



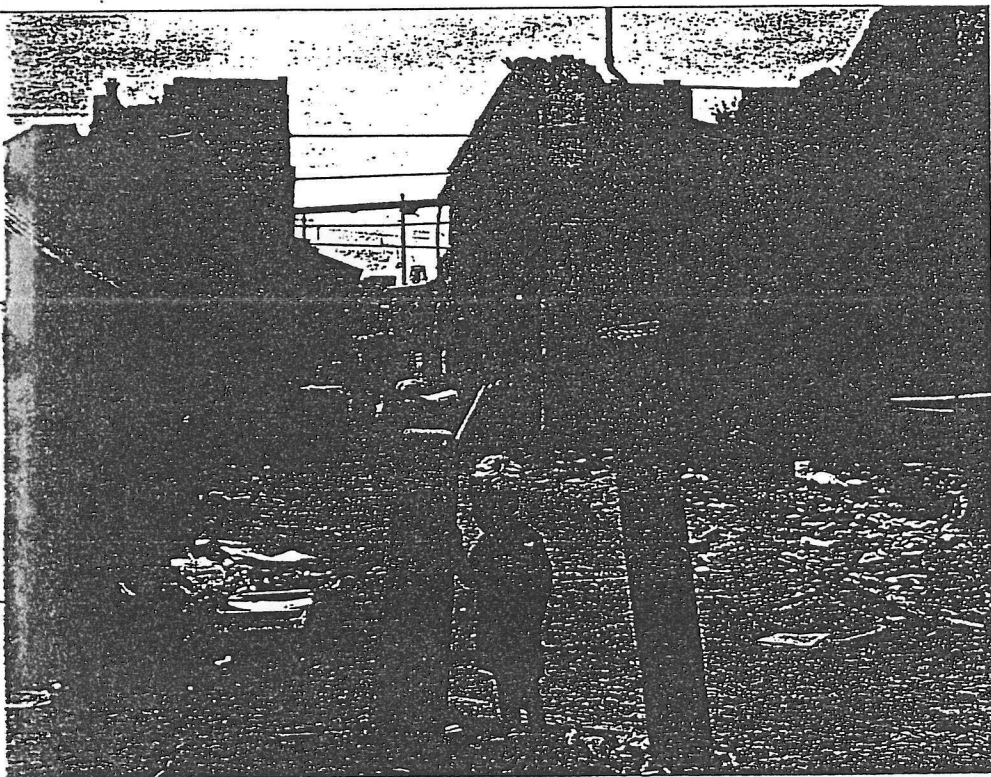
Genauigkeit gehört zu seinen Arbeitsprinzipien: Jedes
seiner Bilder ist eine mathematisch exakte Darstellung.



Bildschirmtext

magazin

für teleleser 9 · 82



Titelgeschichte

Helfen leicht gemacht - Spenden mit Btx

Seite 12

Seite 8

STAATSVERTRAG

Länderentwurf für
bundeseinheitliche
Regelung vor
der letzten Hürde

Was 1983
bei Btx
so alles
neu wird
Telefon-
Nummer
wird Btx-
Nummer

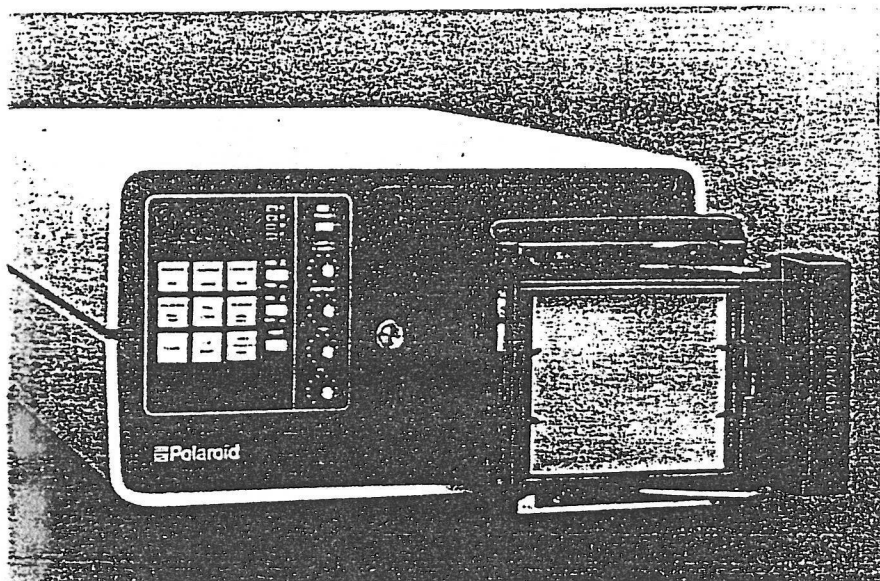
Seite 30

Wintersport

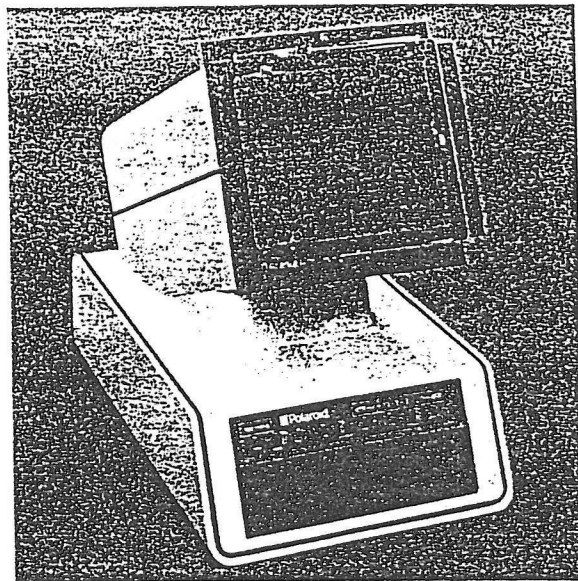
Flüge, Züge,
Preise, Pisten,
Lifts, Loipen...



Seite 36



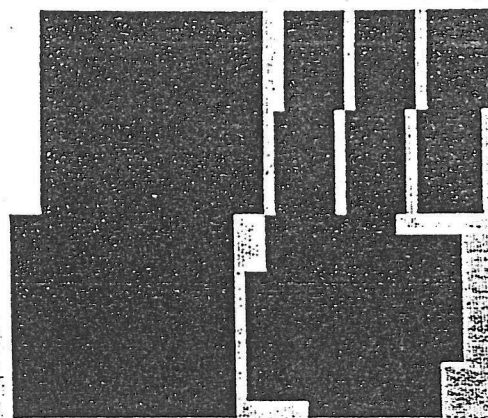
stellt auf der Kölner photokina: Sofortbildkamera auch für Btx-Seiten.



Zwei Bildformate sind möglich: 8 x 8 und 18 x 24 Zentimeter.



galerie auch bei Karstadt: Kovács-Foto und Btx-Umsetzung.



>> 1

erregt durch unsere „galerie bildschirmtext“ wollte die Media-Service GmbH ihre eigene Btx-Serie herausbringen. Bei uns wollte man jedoch auf die alten Siebdrucke verzichten, die Kunst noch „mediengerecht“ realisieren – als direktelektronischen Ausdruck jeweiligen Bildschirmtextes. Und hierfür eignet sich das Polaroid-Verfahren ganz ausgezeichnet.

Der erste Künstler der TeleCollection: Otmar Alt, der „benzauberer aus dem Rote-ze-Land“. Er hatte schon im letzten Jahr eine ganze Serie von Grafiken mit Hilfe eines Btx-Tablets in das Btx-Sy-

stem so typisch sind, lassen sich auch trotz der vielen Btx-„Treppen“ noch erkennen. So entstanden eine Eule, ein Clown, der „Altkäfer“, der „Löwe mit dem Regenschirm“ und „Gundis Eule“.

Auf einer ganzen Seitenfolge können die einzelnen Kunstwerke im Bildschirmtext abgerufen werden. Das Motiv „Eule“ wurde in einer Video-Print-Auflage von 90 Exemplaren vom Künstler signiert und kann über Bildschirmtext (* 5315317 #) bestellt werden. Die TeleArt-Collection hat jedes Werk gerahmt und bietet es zu einem Preis von DM 260,- an.

Teurer sind die einzelnen Unikate von Otmar Alt's weiteren Werken: Alle übrigen vier Motive werden nämlich nur als Video-Print-Einzelkunstwerke verkauft, und da kostet jedes den stolzen Preis von 2900 Mark.

Eine weitere Btx-Galerie entdeckten wir, wo wir sie eigentlich gar nicht vermutet hätten: bei der Karstadt AG

(* 44204 #). Und auf diesen Seiten trafen wir auf einen alten Bekannten unserer „galerie bildschirmtext“, auf Attila Kovács, dessen Kunst wir im letzten Jahr vorstellten.

Nicht nur die sehr gelungene Btx-Fotoumsetzung des Porträts von Attila Kovács hat uns im Karstadt-Programm gefallen, sondern auch der Ablauf

Kenntnis genommen, die Kunst im Medium Bildschirmtext innehat. Dabei wurde bemerkt, daß die Düsseldorfer Teleleser sich in weitaus höherem Maße in die Btx-Galerie bei Karstadt einwählten, als es bei den Berlinern der Fall war – eine Feststellung, die auch wir bei der „galerie bildschirmtext“ gemacht haben. Offensichtlich ist das Düsseldorf-Publikum an moderner Kunst interessierter.

Auch das „bildschirmtext magazin“ hat vor, im kommenden Jahr wieder Künstler und ihre Arbeiten vorzustellen. Wir wollen dabei – soweit dies möglich ist – den neuen internationalen Btx-Standard ins Blickfeld rücken. Dabei soll gezeigt werden, wie Bildschirmtext ab Herbst '83 einmal aussehen wird, welche technischen Umsetzungsmöglichkeiten dann zur Verfügung stehen werden. Neue Tendenzen sollen auch in der bildenden Kunst präsentiert werden, die heute unter dem Begriff „Junge Wilde“ bekannt sind.

Fasziniert von Btx-Möglichkeiten

der verschiedenen Arbeiten. Kovács sieht im Bildschirmtext ein elektronisches Medium, das ihm für seine Kunst durchaus arbeitsverwandte Möglichkeiten bietet. Die Beschäftigung mit dem System hat ihn derart fasziniert, daß er auf diesem Gebiet weiterarbeiten will.

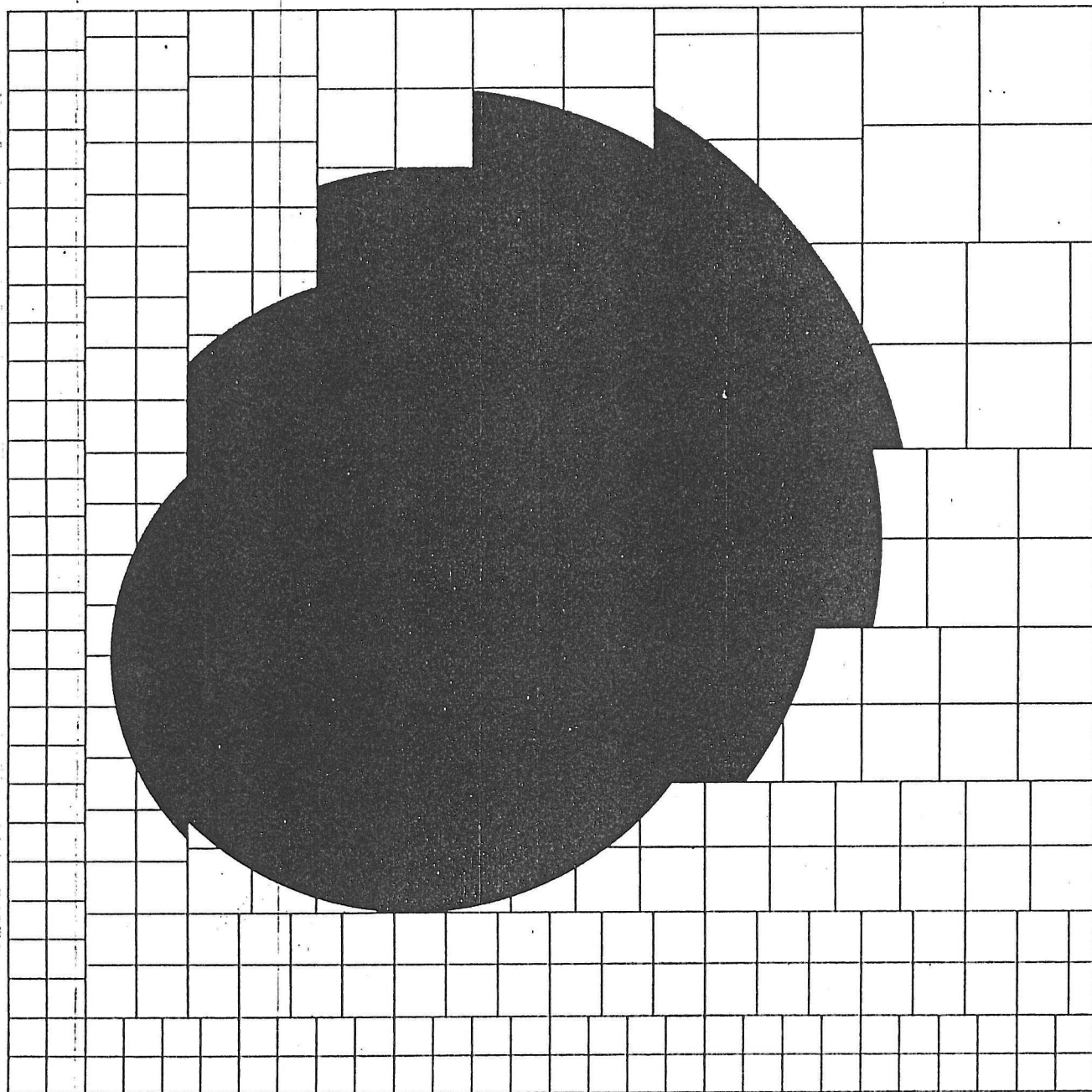
Bei der Karstadt AG wurde übrigens mit einigem Staunen die sehr hohe Akzeptanz zur

Otmar Alts bunte Btx-Fabelwesen

eingetragen. Die unverwundbar fröhlichen und bunten Fabelwesen, die für Otmar Alt's

gb

AIILA KOVACS



KÖLNISCHER KUNSTVEREIN

Umschlagvorderselte: Tom Wesselmann, *Badewanne Nr. 3*, 1963 (Detail)
Buchrücken: Roy Lichtenstein, *M-Möglichenweise...* (Bild eines Mädchens), 1965
Umschlagrückseite: Piet Mondrian, *Bild I*, 1921

Konzeption: Marc Scheps
Koordination: Evelyn Weiss unter Mitarbeit von Barbara Herrmann
und Christiane Schillig
Dokumentation: Ingrid Kolb
Autoren der Künstlertexte: Iris Bruckgraber, Stephan Diederich,
Alfred M. Fischer, Gérard A. Goodrow, Barbara Herrmann, Gerhard
Kolberg, Adam C. Oellers, Ursula Peters, Christiane Schillig, Martin
Spantig, Evelyn Weiss; ferner: Nadia Abbas, Jens Bove, Rebekka
Fuchs, Judith Geisler, Dietke Heckenroth, Christiane Pracht und
Eszter Viragh
Reproduktion der Kunstwerke: Rheinisches Bildarchiv, Köln
Redaktionsschluß: Januar 1996

Dieses Buch wurde gedruckt auf 100 % chlorfrei
gebleichtem Papier gemäß TCF-Norm.

Originalausgabe
© 1996 Benedikt Taschen Verlag GmbH
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln
© für die abgebildeten Werke: bei VG Bild-Kunst, Bonn,
den Künstlern und ihren Nachlaßverwaltungen

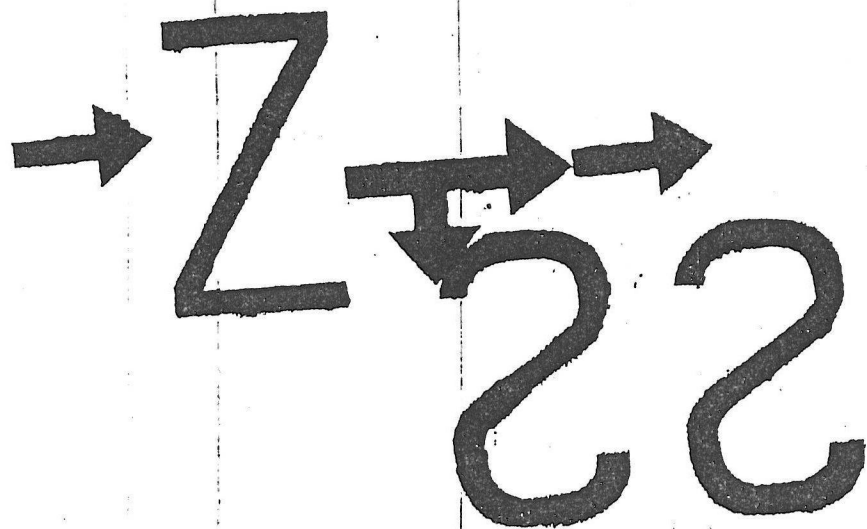
Lektorat, Redaktion und Layout: Simone Philippi, Köln
Design: Mark Thomson, London
Mitarbeit: Andrea Linscheidt, Ingrid Reuter, Susanne Uppenbrock,
Sieglinde Jocham

Printed in Italy
ISBN 3-8228-8819-2

Kunst des 20. Jahrhunderts Museum Ludwig Köln

TASCHEN

KÖLN LISBOA LONDON NEW YORK PARIS TOKYO



▲ Jannis Kounellis
Rana, 1961

Öl auf Leinwand
113 x 161 cm

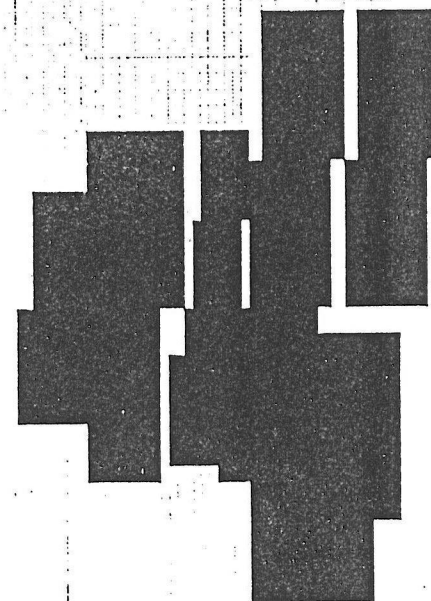
Leihgabe der
pro-Museum-
Stiftung,
Frankfurt/Main

bedeutende Rolle in seiner Kunst. Kounellis selbst lehnt eine Verbindung zur Alchemie ab; gerade hier, löst sich dann das Problem des Widerspruchs, denn seine Art der Alchemie versucht nicht, vor der Geschichte zu fliehen, sondern sie zu umarmen und zu zelebrieren. »Seit dem [Zweiten Welt-]Krieg«, behauptet Kounellis, »lebt unsere Kultur durch Widersprüche; wir haben nur noch Widersprüche.«

Bruno Corà schrieb über Kounellis: »Der Künstler schafft Zeichen, die er zum Bild ordnet, wobei er sich von einem radikalen gesellschaftlichen und schöpferischen Verantwortungsbewußtsein leiten läßt, von einer Ideologie, in der sich eine Identität widerspiegelt, die über eine zur Darstellung von Geschichte geeignete Sprache verfügt. Dabei bewegt er sich innerhalb von Formen, Farben und Gerüchen, innerhalb der Grundelemente der in poetische Energien zu verwandelnden Natur und Materie, innerhalb der Mechanismen der Vorstellung, des Mythos, der Kultur, der klassischen und religiösen Ideale, der Passionen; das Ziel dieses Umherirrens ist es, einen individuellen Weg zu finden, der im Volksepos seine Wurzeln hat, d. h. eine individuelle und chorale Odyssee.«

► Attila Kovács
Koordination P
3-14-1974, 1974

Acryl auf Leinwand
auf Holz
150 x 100 cm



Attila Kovács kam 1964 nach Deutschland und studierte 1965–1969 an der Kunstakademie in Stuttgart. Während dieser Zeit wandte er sich ersten synthetischen Experimenten mit Strukturen (seit 1965) und ersten mathematisch programmierten Prozessen (seit 1967) zu.

Der zentrale Begriff in seinem Werk ist die »Sequenz«. Bei den *Koordinationen* (1974) handelt es sich um eine Sequenz von Bildern, die – alle bezogen auf eine Ausgangsgraphik – das Verhältnis zwischen einer (schwarzen) Fläche und einem Rastersystem zum Thema haben. Durch die Veränderung des Rasters ergibt sich auch eine Änderung der Flächenform. »Da ich die Faktoren verschiedenartig wählen kann«, erläuterte Kovács, »wird das Visualisierte immer so aussehen, wie ich die Koordination gewählt habe; denn Stellenwerte kann man beliebig definieren.«

Kovács, Attila
1938 Budapest
lebt in Köln

